



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
Луси Караниколова – Чочоровска

## **ПРИЛОЗИ ЗА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**

Штип, 2014



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Празна  
Лева страница, А4



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
Луси Караниколова-Чочоровска  
ПРИЛОЗИ ЗА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

**Автор:**

Проф. д-р Луси Караниколова-Чочоровска

## **ПРИЛОЗИ ЗА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**

**Рецензенти:**

Проф. д-р Виолета Димова

Проф. д-р Јованка Денкова

**Лектор:**

Маја Цветковска

**Техничко уредување:**

Луси Караниколова-Чочоровска

**Издавач:**

Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип

**Печати:**

Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип

**Тираж:**

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

821.163(075.8)

КАРАНИКОЛОВА-Чочоровска, Луси

Прилози за јужнословенските литератури [Електронски извор] / Луси

Караниколова-Чочоровска. - Текст, граф. прикази. - Штип : Универзитет

"Гоце Делчев", Филолошки факултет, 2014



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ



Проф. д-р Луси Караниколова-Чочоровска

## ПРИЛОЗИ ЗА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Штип, 2014



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## ПРЕДГОВОР

Универзитетскиот учебник „Прилози за јужнословенските литератури“ е наменет за студентите кои ги слушаат предметите *Јужнословенски книжевности 1, 2, 3 и 4 (српска, хрватска, словенечка и бугарска)* во петтиот, шестиот, седмиот и осмиот семестар за студентите од Катедрата за македонски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип. Учебникот брои 105 стр. во А4 формат, а содржи вкупно 11 обемни прилози, од кои четири се за содржини од српската, четири за хрватската, еден за словенечката, еден за бугарската книжевност и уште еден прилог што претставува компаративен приказ на балканскиот менталитет преку три текста (литературни дела) од македонската, српската и хрватската литература.

Сите прилозите се работени според даден теориски модел, однапред дефиниран, така што по таков начин се нуди темелен увид не само во едно литературно дело на еден автор туку и во севкупниот негов опус. За анализа се одбрани репрезентативни автори и нивни дела од корпусот јужнословенски литератури.

Најнапред, романите **„Селидби“ од Милош Црњански**, **„Златотот на златарот“ од Аугуст Шеноа** и **„На пругорнината“ од Иван Цанкар**, се третираат од гледна точка на т.н. дескриптивното рамниште, наша „дамнешна“ преокупација, за која беше сработена и нашата докторска дисертација „Описот во прозата“.

Впрочем овде, откако обемно ќе се елаборираат нивоата на дескриптивното рамниште во конкретниот романескен текст, се прави апликација на одделните описни структури во романот, односно романите што се предмет на наш интерес. По таков начин се нуди еден сеопфатен и секако, детален пристап кон разнородните аспекти на делата – општествено-политички, културни, естетски, итн., што пак е од големо значење за олеснувањето на пристапот на студентите кон нив.

Овие три пообемни текста посветени на анализата на дескриптивното рамниште во трите јужнословенски романи располагаат и со по два графикона (т.е. идеиграми), значи вкупно шест, а кои многу придонесуваат за разбирање и нагледност не само на описната сфера, туку и на романите во целост.

И текстот **„Мини-жанрите во Горски венец“ (Исказите-формули како единици на културниот систем)** е во функција на наставата по предметот Јужнословенска книжевност 1 (српска книжевност), зашто презентира содржини кои се пдатни за анализа на часовите по предавања и вежби. Поконкретно, овде се ставаат на увид т.н. мини-жанри или искази формули од типот сентенци, афоризми, пословици, кои имаат разнородна морфолошка структура, но секогаш упатуваат на национални вредности и универзални вистини.

Текстот за раскажувачката проза на нобелозвездот Иво Андриќ носи наслов **„Другата страна на реалноста“ (Стравот и надежта во „женските“ раскази на Иво Андриќ)** се осврнува кон три расказа и тоа: „Елена, жена што ја нема“, „Жена на каменот“ и „Жена од слонова коска“. Овде, преку деталниот третман на категориите – страв и надеж, се прави обид да се навлезе во менталитетот женски и балкански, но и во природата на човековата личност, што е конечна цел на една темелна и издржана анализа.

По сличен начин се анализираат и т.н. „елементи на традицијата“ во романот „Зона Замфирова“ од Ставан Сремац, во текстот со наслов **„За традицијата и менталитетот во романот Зона Замфирова од Стеван Сремац“**. Ваквиот пристап се покажа за многу делотворен во практичната анализа на романот на часовите по вежби, по предметот Јужнословенска книжевност 1 (српска книжевност). Преку традицијата се „навлегува“ во менталитетот, не само на српскиот човек туку и воопшто – во менталитетот на човекот од Балканот.

Од текстовите што се осврнуваат кон содржините од предметот Јужнословенска книжевност 2 (Хрватска книжевност), освен анализата на дескриптивот во романот „Златото на златарот“, правиме и осврт кон првата книга љубовна лирика во историјата на хрватската литература – стихозбирката „Гулабии“ од дводомниот поет Станко Враз. Нашиот текст во



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

учебников носи наслов: **„За расказноста во лирски контекст“ (Кон „Ѓулабии“ на Станко Враз).**

Исклучителната лиричност на Враз се покажа „склона“ и кон наративност, така што издвојувајќи ги токму тие елементи, ги прикажуваме севкупните вредности на оваа книга со интимна и родољубива поезија. Пристапот од овој тип, повторно, се наметна како императив заради интересот на студентите токму кон таквата проблематика.

Во нашиот учебник правиме анализа и на веќе класичното дело од еминентниот хрватски писател и поет од 19.век – Иван Мажураниќ и епската поема „Смртта на Смаил – ага Ченгиќ“. Нашиот текст носи наслов: **„Поетската елоквенција на Прличев и Мажураниќ“ (Морфологија и семантика на два описни ентитета во „Сердарот“ и „Смртта на Смаил – ага Ченгиќ“).** Анализата, која и во практичната настава по предметот Јужнословенска книжевност 2 (Хрватска книжевност) се прави во корелација со содржини од матичната, македонска литература, овде се спроведува од гледна точка на категоријата именска метафора, како мошне фреквентна единица во поемата на Мажураниќ, акоја допушта влез во универзалните придобивки од типот – отпор спрема тиранијата и борба за слобода.

Во нашиот избор за третман на содржини од хрватската литература, се осврнуваме и кон раскажувачката проза на Јосип Козарац, авторот на т.н. „ангажирана“ или „тенденциозна“ литература. Нашиот прилог за неговата раскажувачка проза носи наслов: **„Женскиот менталитет во раскажувачката проза на Јосип Козарац“ (За љубовта, еротиката и сексуалноста во „Тена“ и „Мира Кодолиќева“),** каде што преку три категории на менталитетот се прави увид во женскоста, како една од преокупациите на овој автор, чии превосходен интерес се земјата, како извор на добробит и татковината.

Еден од текстовите во овој учебник носи наслов **„Балканскиот менталитет и елементите на традицијата“ (За „женскиот“ идентитет и менталитет во јужнословенските литератури)** и се однесува на исцрпен третман на проблематиката на идентитетот и менталитетот во три разнородни текста: драмата „Бегалка“ од Васил Иљоски, романот „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац и расказот „Тена“ од Јосип Козарац. Овде, преку „изолација“ на т.н. „елементи на традицијата“, а кои се однесуваат на „женскоста“ се прави обид за „влез“ во културната меморија на јужнословенските народи и нивниот менталитет од втората половина на 19 и почетокот на 20 век. Притоа, овде, се согледуваат сличностите и разликите во менталитетот на балканската жена и преку неа и слика на културните состојби во различните средини меѓу јужнословенските народи.

Последниот прилог од овој учебник се однесува на содржини од бугарската литература и носи наслов **„Историското и наративното време во романот Под игото од Иван Вазов“.** Опсежната анализа на историското vis a vis наративното време нуди длабок приод кон одредени историски процеси од бугарскиот 19 век, од една страна, а од друга, допушта увид во сите силни и слаби страни на овој роман. Третманот на ваквото прашање во овој роман мошне многу ја олеснува работата со студентите на часовите по вежби од предметот Јужнословенски книжевности 4 (Бугарска книжевност).

После секој текст, дадени се библиографските единици кои се користени за изработка на текстот. Тие треба да им ја олеснат на студентите ориентацијата во понудениот материјал од учебникот.

Декември, 2013

Штип

Проф. д-р Луסי Караниколова-Чочоровска



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

СОДРЖИНА  
ПРЕДГОВОР

1. КАТЕГОРИЈАТА – ОПИС ВО ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ .....	12
Модел 12	
1.1. СЕЛИДБИ –Милош Црњански .....	16
(Милош Црњански:Селидби. - Скопје, “Наша книга”;“Македонска книга”; “Мисла”; “Култура”, 1987) .....	16
1.2. ЗЛАТОТО НА ЗЛАТАРОТ – Аугуст Шеноа .....	27
(Аугуст Шеноа:Златото на златарот. - Скопје, “Култура”; “Мисла”; “Наша книга”; “Македонска книга”; ЗИД “Нова Македонија”, 1976 .....	27
1.3. НА ПРУГОРНИНАТА – Иван Цанкар.....	39
(Иван Цанкар: На пругорнината. - Скопје, “Култура”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Наша книга”, 1983) .....	39
Литература: .....	50
2. МИНИ-ЖАНРИТЕ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“.....	52
2.1. ИСКАЗОТ-ФОРМУЛА .....	52
2.2. ЗА „ЕДНОСТАВНИТЕ“ ФОРМИ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“ .....	52
2.2.1. Пристап. Квантитативен биланс.....	52
2.2.2. Модел.....	53
2.2.3. Демонстрација .....	53
2.3. ПОРАКА ШТО ГО „СОБИРА“ ТЕКСТОТ И ТЕКСТ ШТО ЈА „РАЗЛОЖУВА“ ПОРАКАТА, .....	55
2.3.1. „Приказна во приказна“ .....	55
2.3.2. . „Приказна во распаѓање“ .....	55
2.4. МИНИ – ЖАНРОТ КАКО СОСТАВКА НА КУЛТУРНИОТ СИСТЕМ.....	56
2.4.1. Како исказот-формула во ГВ на ППЊ го верификува вредносниот ред во црногорскиот културен систем?!!!.....	57
ЛИТЕРАТУРА: .....	58
3. ДРУГАТА СТРАНА НА РЕАЛНОСТА .....	59
3.1. ПРИСТАП .....	59
3.2. ЗА СТРАВОТ И НАДЕЖТА .....	59
3.2.1. Хронолошки третман .....	60
3.3. СТРАВОТ И НАДЕЖТА И „ЖЕНСКИТЕ“ РАСКАЗИ НА АНДРИЌ.....	61
3.4. КОМЕНТАР .....	64
ЛИТЕРАТУРА: .....	64
4. ЗА ТРАДИЦИЈАТА И МЕНТАЛИТЕТОТ ВО РОМАНОТ „ЗОНА ЗАМФИРОВА“ ОД СТЕВАН СРЕМАЦ.....	65





УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

4.1.	ПРИСТАП .....	65
4.2.	МЕНТАЛИТЕТ. МОДЕЛ. ....	65
4.3.	ДЕМОНСТРАЦИЈА .....	67
4.3.1.	„Елементите на традицијата“ во романот „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац ..	67
4.4.	КОМЕНТАР .....	69
ЛИТЕРАТУРА: .....		69
5.	ЗА РАСКАЗНОСТА ВО ЛИРСКИ КОНТЕКСТ .....	71
5.1.	ПРИСТАП .....	71
5.2.	ПРИКАЗ .....	71
5.2.1.	Структура на „Ѓулабии“ .....	71
5.2.2.	Поетските мотиви .....	72
5.3.	ЗА РАСКАЗНОСТА .....	73
5.4.	КОМЕНТАР .....	74
ЛИТЕРАТУРА: .....		74
6.	ПОЕТСКАТА ЕЛОКВЕНЦИЈА НА ПРЛИЧЕВ И МАЖУРАНИЌ .....	75
6.1.	ПРИСТАП .....	75
6.2.	МОРФОЛОГИЈА .....	75
6.2.1.	Градба на „Хомеровскиот“ епитет на Прличев .....	75
6.2.2.	Градба на именската метафора на Мажураниќ .....	76
6.3.	ДЕМОНСТРАЦИЈА НА ЗНАЧЕЊЕ И СМИСЛА .....	77
6.4.	ДОПИРНИ ТОЧКИ .....	80
6.5.	КОМЕНТАР .....	80
ЛИТЕРАТУРА: .....		81
7.	„ЖЕНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ“ ВО РАСКАЖУВАЧКАТА ПРОЗА НА ЈОСИП КОЗАРАЦ .....	82
7.1.	ПРИСТАП .....	82
7.2.	ЗА „ЖЕНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ“ .....	82
7.2.1.	Женскиот менталитет – од антиката до новото доба .....	83
7.3.	ПРИКАЗ .....	84
7.3.1.	Љубовта, еротиката и сексуалноста во расказот „Тена“ .....	84
7.3.2.	Љубовта, еротиката и сексуалноста во расказот „Мира Кодолиќева“ .....	85
7.4.	КОМЕНТАР .....	87
ЛИТЕРАТУРА: .....		87
8.	БАЛКАНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ И ЕЛЕМЕНТИТЕ НА ТРАДИЦИЈАТА .....	88
8.1.	ПРИСТАП .....	88
8.2.	„ЖЕНСКИТЕ“ ЕЛЕМЕНТИТЕ НА ТРАДИЦИЈАТА И МЕНТАЛИТЕТОТ .....	88
8.3.	ДОПИРНИ ТОЧКИ .....	89
8.4.	ПАТРИЈАРХАЛНОТО VISAVIS ПРОГРЕСИВНОТО .....	92
ЛИТЕРАТУРА: .....		94



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

<b>9. ИСТОРИСКОТО И НАРАТИВНОТО ВРЕМЕ ВО РОМАНОТ „ПОД ИГОТО“ НА ИВАН ВАЗОВ .....</b>	<b>95</b>
9.1. ПРИСТАП .....	95
9.2. КАТЕГОРИЈА ВРЕМЕ - НАРАТИВНО VISAVIS ИСТОРИСКО .....	95
9.3. ДЕМОНСТРАЦИЈА .....	97
9.3.1. Темпоралниот статус.....	97
9.3.2. Линеарноста на кардиналните јадра .....	97
9.3.3. Приказ на наративната пружина (=низата од кардинални јадра)* .....	98
9.3.4. Прв дел на романот .....	98
9.3.5. Хронолошкиот статус .....	99
9.4. КОМЕНТАР .....	101
ЛИТЕРАТУРА: .....	102



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

**1. КАТЕГОРИЈАТА – ОПИС ВО ЈУЖНОСЛОВЕНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ**  
(Дескриптивното рамниште во романите „Селидби“ од Милош Црњански, „Златото на златарот“ од Аугуст Шеноа и „На пругорнината од Иван Цанкар

**Модел**

Во романескната форма од своето постоење, наративното писмо содржи во приближно еднакви пропорции чисто наративни и дескриптивни компоненти. Описното рамниште во прозниот текст располага со автентичен поредок на елементите во сопствената структура и автономна стратегија на функционирање. Тие се реализираат низ четири етапи: 1. *Дескриптивна типологија*; 2. *„Кутија со фотографии“*; 3. *Модел на свет* и 4. *Дескриптивна микроструктура*. Врховна цел на анализата на описниот дискурс претставува нивото на дескриптивната микроструктура, кое треба да покаже (и докаже) дека дескриптивниот дијегетски начин на литературно претставување е еманципиран текстовен ентитет и рамноправен (=еднаковозначен) со чисто наративниот, онака како што го конституираше Ролан Барт (=низа од кардинални гнезда), односно раскажувањето во потесна смисла, според вокабуларот на Жерар Женет.<sup>1\*</sup>

**\*Дескриптивна типологија**

Како категорија на описното рамниште, дескриптивната типологија диференцира три основни типа опис: *чист опис (=слика)* (натаму ЧО); *наративизиран опис* (натаму НО) и *опис-супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)* (натаму СП). *Чистиот опис (=слика)* е елементарна и најсложена дескриптивна единица. Тој по дефиниција е комплементарен со категоријата портрет (=опис на лик). Нивната заемна функционалност подразбира двонасочна релација: ЧО (=слика) по однос на лик и лик по однос на ЧО (=слика). ЧО (=слика) е суштински реализатор на концептот-„Кутија со фотографии“, базична состојка на *нацртот-модел на свет* и есенцијален фактор во конституирањето на дескриптивната микроструктура.

Според параметрите на дескриптивната типологија категоријата чист опис познава два вида: *стожерен, т.е. автономен ЧО (=слика)* и *џцлатееЧО (=слика)*. Природата на стожерниот ЧО (=слика) е таква што околу себе ги собира џцлатееЧО (=слики) кои кон него гравитираат, според сличното значење. Станува збор за почитување на метафоричката клаузула на Јакобсоновата поетска функција, иманентна на функционалноста на описот во прозниот дискурс. Стожерниот (=автономен) ЧО (=слика) го сублимира значењето од неавтономните (=џцлатее) слики по таков начин што тоа се трансформира во смисла, преку именувањето и дефинирањето на конкретен концепт (=пол) од дескриптивната микроструктура. Стожерниот ЧО (=слика) е стожерен заради новиот податок што го носи како белег (=показател) на амбиентот, средината и атмосферата што ги опишува (а каде што се случуваат настаните), но и според новиот концепт од дескриптивната микроструктура што го конституира. Но, не секоја автономна слика засновува нов концепт во најдлабокото ниво на описното рамниште. Постојат и такви ЧО (=слики) кои се „упатуваат“ кон некој веќе постоечки концепт од дескриптивната микроструктура. Тие го стекнуваат атрибутот стожерни затоа што го збогатуваат значењето-трансформирано во смисла, според новата информација за некоја од составките на описот (=амбиент, средина или атмосфера). Карактерот на двата вида ЧО (=слика) е таков што стожерниот се одликува со независност по однос на џцлатее ЧО (=слика), а овој пак е субординативен по однос на стожерниот.

**Чистиот опис со реален и просторен (=визуелен) ефект (=референцијална илузија)** (понатаму ЧО р. и п. еф.) претставува своевидна варијанта (но не и вид) на



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

стожерниот ЧО (=слика). Според својот појавен карактер, ЧО р. и. п. еф. многу, или воопшто не се разликува од ЧО (=слика) стожерен или ецлате. Основна, диференцијална црта на ЧО р. п. еф. по однос на типот ЧО (=слика) е отсуството на семантички потенцијал (=скриено значење). ЧО р. п. еф. не поседува свое имплицитно означено што би било функционално по однос на ЧО (=слика), стожерен или ецлате, или пак друга единица на дескриптивното рамниште. Врската на ЧО р. и п. еф. со ЧО (=слика) е лабава. Тоа е така затоа што овој опис има извесна самостојна функционалност. Тој е задолжен за симулирање стварност (=реален ефект) и просторност (=визуелен ефект) во текстот, кој по дефиниција е фикција. ЧО р. и п. еф. е редовно присутен во нарацијата како неопходност, за преку него да се интензивира довербата на читателот по однос на она што се опишува, но и по однос на она што се раскажува. Во извесна смисла, ЧО р. и п. еф. претставува фактор на убедување. Тој предизвикува референцијална илузија. За овој опис не постои патоказ кој би го одвел до некој конкретен стожерен ЧО (=слика) и преку него, посредно во дескриптивната микроструктура. Но, иако се чини парадоксално, тој сепак партиципира во неа, зашто, на крајот на краиштата така треба и да биде. Патот на ЧО р. и п. еф. до дескриптивната микроструктура е кривуличав и нетрасиран. ЧО р. и п. еф. “се провлекува” меѓу стожерните ЧО (=слики), односно портретистичките фрагменти, за со помош на рецептивна моќ на читателот (надворешен, фактор кој не учествува во структурата на литературниот текст), сепак мошне удобно да се смести во дескриптивната микроструктура.

**Наративизираниот опис** именува дејство, т.е. процес. Тоа е неговата суштинска значенка. Тој е секогаш сведлив на глаголска именка, така што поимењето по однос на него е мошне економично. Процесуалната и дескриптивната компонента во него се застапени во еднакви пропорции. НО по дефиниција има двократна функционалност. Овој тип опис се реализира или како *вовед во нова раскажувачка секвенца* или пак подразбира *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*. НО покажува тенденција кон воопштување во нарација, по таков начин што или ќе воведи во нова раскажувачка секвенца, или пак ќе назначи околности во кои ќе почне да се одвива некој процес. Тој ќе го стори именувањето на дејството, т.е. процесот (=глаголска именка), кое порано или подоцна ќе биде имплицитно во некој ЧО (=слика), најчесто стожерен. По таков начин и врската помеѓу ЧО (=слика) и НО е посредна. Индиректно, преку автономна слика, НО станува партиципиент во нацртот-модел на свет, односно дескриптивната микроструктура.

**Супстантивизираниот предикат (=кондензирано дејство)**, Атанас Вангелов го дефинираше како текстовен ентитет “(...) извлечен од времето како основен белег на нарацијата”, така што: “Тоа ‘извлекување’ го гарантира нивниот описен карактер како појава и нивниот наративен карактер како потенцијал”.<sup>1</sup> СП е заправо-опис на настан.\* Настанот пак е составна единица на описот, но таква која се манифестира како член-гостин на описот. Овој тип опис се одликува со висок степен на процесуалност, но таков кој го поседува како потенцијал. Во мигот кога тој потенцијал почнува да се реализира, веќе не станува збор за составка на дескриптивното рамниште, туку таква која почнува да му припаѓа на наративниот дијегетски начин на книжевно претставување. Затоа, СП се квалификува како тип опис кој стои на границата меѓу описот и расказот. Описот СП е кондензирано дејство. Сè додека дејството се наоѓа во таква состојба, може да стане збор за СП како тип опис. Кога кондензираноста ќе се “разводни”, тогаш описот-СП ја поминува границата, за да стане расказ. Кога описната (=дескриптивна) составка на СП е на ниво на “појавност”, тогаш се работи за партиципиент на дескриптивното рамниште, кој во “одделите” дескриптивна типологија и “Кутија со фотографии” ја манифестира својата двократна функционалност: еднаш по однос на ликот (ликотсубјект, според актанцијалниот модел на Греимас) и уште еднаш по однос на конкретен и тоа стожерен ЧО (=слика). Преку автономната слика, СП “учествува” во нацртот-модел на свет и во дескриптивната микроструктура.

### „Кутија со фотографии”

Концептот-“Кутија со фотографии” е втора етапа во процесот на реализација на функционалната стратегија на описното рамниште. Станува збор за сложена дескриптивна



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

категорија што ги именува, подредува и обединува стожерните и ёцлатее ЧО (=слики), по таков начин што на показ се става прецизно дефинираната природа на нивните врски. Тоа пак веќе значи почеток на валоризацијата на поетската функција, иманентна на карактерот на описот како текстовна единица. Најнапред, “Кутијата со фотографии” е должна да го засити начелото континуитет и комплементарност, откако секој ЧО (=слика), по неговото изолирање од контекстот е именуван како стожерен или ёцлатее. Во тој миг (Филип Амон во овој случај го користи поимот “силно врамување”) стожерните ЧО (=слики) се подредени на хоризонталната оска (=оската на комбинација), така што нивните релации се метонимиски (засновани на начелото-соседност). ЧО (=слики) пак со ёцлатее природа, затоа што се семантички несамостојни, се наоѓаат распоредени на вертикалната оска (=оската на селекција) и гравитираат кон конкретна стожерна слика, според сличното со неа значење (засновани на начелото-метафоричност). Релацијата-ёцлатее ЧО (=слика) по однос на стожерната е зависна, односно метафорична. Имплицитното означено (=скриеното значење) пак на секој стожерен опис ЧО (=слика), кое по својата природа е исто така метафорично, преку нацртот-*модел на свет* (=конфигурација на дескриптивниот простор, според Филип Амон) се метаморфозира во смисла (=литерарно-дијалектички процес-семиоза, кој според Чарлс Сандерс Пирс и Мајкл Рајфатер подразбира квалитативна трансформација на значењето во смисла) во дескриптивната микроструктура. Односот на ЧО (=слика) со портретот е комплементарен, тогаш кога функционалноста е двострана, а компатибилен тогаш кога релацијата меѓу нив е еднонасочна (т.е. само описот е функционален по однос на ликот)

Специфичноста на оваа таканаречена “Кутија со фотографии” за разлика од “фотографската кутија на Филип Амон” дозволува “читање” од типот: “разгледување” на ЧО (=слики) како хронолошки и смисловно подредени фотографии, така што секоја следна е “зависна” од претходната, онака како што и секој ЧО (=слика), замислен како фотографија е своевидна подлога, услов за да се сфати оној што следува. Тоа значи дека природата на врските меѓу сите последователни ЧО (=слики), стожерни или ёцлатее е метонимиска и комплементарна. Таа го обезбедува континуитетот на ЧО (=слики), забележителен на ова и нивото на *модел на свет* од описното рамниште. Континуитетот дава целосен приказ на распоредот на кардиналните составки на описното писмо-ЧО (=слики), онака како што тие се сретнуваат последователно во текстот, а во процесот на нивното изолирање од глобалната нарација.

### Модел на свет

Нацртот-*модел на свет* претставува ексклузивен дескриптивен репрезент на поетската функција што ја заговараше еминентниот лингвист и литературолог Роман Осипович Јакобсон. Станува збор за структура, чија суштина е автентична и подразбира соодветна адаптација на она што Александар Гилеј го нарече модел на свет по однос на дескриптивната типологија што се нуди во оваа студија. *Моделот на свет* ги “содржи” (опфаќа) ЧО (=слики) како столб на дескриптивниот дискурс во еден наративен текст. Природата на врските меѓу ЧО (=слики) во концептот-*модел на свет* ја реализираат поетската функција по таков начин што последователните слики (стожерни или ёцлатее), но и стожерните како темел на ваквата арматура, се поврзуваат метонимиски (=принцип-соседност) и според принципот комплементарност, додека пак ЧО (=слики) што се ёцлатее по однос на стожерните, го задоволуваат условот метафоричност (=врската се заситува според начелото-сличност). Метафоричноста не е само природа на врската на ёцлатее сликите по однос на стожерните. Таа е легитимен начин на изразување на значењето и на сите ЧО (=слики), автономни или ёцлатее, затоа што секој опис претставува своевидно семантичко складиште. Стожерните ЧО (=слики) се темел, носител на нацртот-*модел на свет*. Тие во себе го сублимираат имплицитно означеното продуцирано од сите ёцлатее ЧО (=слики).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Едновременно, сите ЧО (=слики), стожерни или ёцлатее се, по својата природа метонимиско-метафорични, зашто поседуваат и сопствено скриено значење (=метафоричност) и остваруваат релации според начелата соседност и сличност. Односите меѓу последователните слики се реализираат според принципот-комплементарност (=надополнување, кое во, основа подразбира соседност, т.е. метонимичност) додека пак оние на ёцлатее ЧО (=слики) по однос на стожерните подразбираат зависност, разводнување, распрскување, прецизирање, уточнување (таа врска е метафорична). Врската меѓу стожерните ЧО (=слики) во овој нацрт е базична (=стожерна), аналогно на нивната природа и статус во дескриптивниот дискурс, зашто тие имаат метонимиско-метафоричен карактер, нешто кое е предуслов за конституирање на она што претставува дескриптивна микроструктура.

### Дескриптивна микроструктура

Дескриптивната микроструктура е последна етапа во процесот на конституирање на описното рамниште (=дескриптивен дијегетски начин на литературно претставување) како еден од конституентите на наративното писмо. Таа претставува смисловна платформа конституирана од дескриптивни јадра (=полови), која ги сублимира на себесвојствен начин, сите сегменти на дескриптивниот дискурс (=дескриптивна типологија, “Кутија со фотографии”, заедно со процесот портретирање и нацртот-модел на свет). Дескриптивната микроструктура е конечна цел во анализата на описното рамниште. Таа покажува дека тоа е еманципиран ентитет, значаен исто колку и нарацијата во потесна смисла, т.е. низата од кардинални јадра онака како што Ролан Барт ја дефинираше. Оваа “длабинска” структура на анализата на описното рамниште подразбира образување концепти (=полови, т.е. “смисловни” јадра), како макросинтези на значењето од ЧО (=слики) (половите од дескриптивната микроструктура по однос на ЧО (=слики) се кохезивни), кои пак од своја страна се податни за реализација на механизмот за трансформација на значењето во смисла. Бројот и подреденоста на половите не се детеминирани (анализата покажа дека тие се најчесто три, а не повеќе од четири, што пак значи дека се вградуваат во таксономскиот четириаголник на Греимас, според принципоткохерентност по однос на низата од кардинални гнезда), а односите меѓу нив се односи на комплементарност и импликација. По таков начин, дескриптивната микроструктура е носител на севкупното значење што описниот дискурс го продуцира, за тука тоа да егзистира во густа, кондензирана форма (=смисла). Овде е сместена смислата на целиот дескриптивен контекст, заедно со оправдувањето на заглавието на текстот.

Дескриптивната микроструктура, заедно со наративната (=низата од кардинални гнезда, која ја опфаќа само нарацијата во потесна смисла) се заемно кохерентни и како такви се конституенти на длабинската структура (=макроструктурата, т.е. семиотички четириаголник) на наративното писмо. Дескриптивната микроструктура, како смисловна платформа на описниот дискурс претставува негов најфункционален ентитет што ја неутрализира маргинализираноста и инсигнификантноста на описот, легитимирајќи го неговото место и улога во прозниот текст.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
1.1. СЕЛИДБИ –Милош Црњански

**(Милош Црњански: Селидби. - Скопје, “Наша книга”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Култура”, 1987)**

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Селидби* од Милош Црњански (понатаму С од МЦ):

- Чист опис (=слика)**-32 примероци;
- Чист опис со реален и просторен ефект**-5 примероци;
- Наративизиран опис**-5 примероци;
- Супстантивизиран предикат**-7 примероци.

**Портрет.** Романот С од МЦ има четити протагонисти: Вук Исакович, Аранѓел Исакович, негов брат, Дафина, жена на Вук и Славонскоподунавскиот полк. Пописот на портретистичките фрагменти покажа дека најбројни се оние за ликот на Вук Исакович, но сепак, неговиот портрет не може да добие заокружена форма без портретите на другите тројца протагонисти. Од друга страна, токму Вук Исакович е оној што ги обединува во својот портрет, портретите на Аранѓел, Дафина и Славонско-подунавскиот полк. Ова би било малку важно ако директно не се рефлектираше на стожерните ЧО (=слики) од описното рамниште. Зашто имено, постојат и такви стожерни ЧО (=слики) кои се сооднесуваат и со другите три лика, освен со ликот на Вук. По дефиниција, ентитетите на описното рамниште се повеќе или помалку заемно функционални, поточно комплементарни со сите учесници во дејството (=драматис персонае), но заради ефикасна анализа, а и заради природата на прозниот текст секогаш да “исфрли” еден подејствителен лик по однос на останатите, врската со дескриптивните единици се воспоставува токму со тој-“најдејствителниот”. Во романот С од МЦ таков е ликот, односно портретот на Вук Исакович.

*Директно портретирање*

*Наратор за лик*-17 фрагменти;

*Друг лик за ликот-жената на Александар Виртембершки за Вук Исакович*-1 фрагмент;  
*-Калуѓерите за Вук Исакович*-1 фрагмент;

*Детаљ:*

*-Портретистичкиот детаљ-“Син круг и во него ѕвезда”*-2 фрагмента;

**Амблем:** *Стенограматскиот говор на Вук Исакович* стекнува статус на амблем. Репликите на Вук Исакович (дури и во преводот на македонски јазик) се предадени во српската варијанта на црковнословенскиот јазик.

*Индиректно портретирање.*

*-Портретирање преку нарација*-31 фрагмент.





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

**Карактер на нарацијата.** Омнисцентната нарација во романот С од МЦ диференцира две паралелни сиежа: селидбите на Вук Исакович по фронтите во Европа и прелјубата на Аранѓел Исакович и Дафина. Раскажувањето претставува колаж од опишаната “литерарна” стварност и халуцинациите, соништата, суеверието и верувањата на протагонистите. Наспроти сезнаечката диоптрија на раскажувачот, нарацијата покажува висок степен на субјективност, поточно “зависност” од ликовите, по таков начин што омнисцентот честопати зборува преку светогледот на ликот, или пак наметнува впечаток како ликот да го “содржи” во себе, односно како тој да е “содржан” во ликот. Тоа не значи и отсуство на задолжителната заемна двонасочна релација (=комплементарност) меѓу ликот, односно портретот и ЧО (=слики). Напротив, таа е толку цврста што описот покажува очигледна антропоморфност, таква која ги имплицира дејствувањата и доживувањата на ликот што се случиле или допрва треба да се случат. “Субјективноста” во омнисцентната нарација придонесува кон интензивна фреквентност на категоријата средина, легитимна составка на описот. Таа, “субјективноста”, е причината и за присуството на ликот во описот, така што тој дури на места и “дејствува” преку своите размислувања. Романот С од МЦ (т.е. првиот дел од овој роман) повеќе изобилува со описи на состојби, отколку со раскажување дејства и настани. Она што литературната критика го нарекува доминација на “психолошкото”, (Сталев, 1987 : 229-238) претставува всушност рефлексја на поетската природа на описот, кој тука се сретнува во 32 примероци, само низ типот ЧО (=слика). Секако, не треба да се испушти од вид и фактот дека станува збор за роман, чиј наративен код е комбинација од романтичарски, експресионистички и на места надреалистички белези, податни за егзистирање на разнородни дескриптивни ентитети.

Елементите од описното рамниште во овој роман, и на ниво на појавност и на ниво на функционалност, се однесуваат според стандардните начини на валоризација на еднаквоста на описот по однос на расказот.

#### ***“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)***

**Слика 1. (автономна, стожерна) Натезнати, ниски облаци, матна непроодна река, темна, невидлива, дождлива земја. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.** Имплицитното означено на оваа стожерна слика го подразбира општествено-политичкиот и социјален контекст на текстот во целост. Тоа е израз на ропството, неизвесната иднина на српскиот народ, поробеноста и “плачливоста” на српската земја. Оваа стожерна слика има висок сублимирачки набој по однос на своите еџлатее слики, но и по однос на сите ЧО (=слики), стожерни или еџлатее. Конституент е на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и посредно, по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и Славонско-подунавскиот полк. (стр.5)

**Слика 2. (еџлатее на слика 1, втор кадар на слика 1) Двата света, чија граница се мочуриштата, барите и трските: едниот “(...) жолт и висок, под небото, а другиот разлиен во поплавите и тревистето во длабочината”. Податок за амбиент, средина и атмосфера.** Асоцијацијата за “дваа света” се однесува на поробувачот-Австрија (Војводина е австриска провинција кон средината на ЦВИИИ-ти век: тука се доселуваат Срби, кои дотогаш се наоѓаат под власта на Отоманската империја) и поробениот српски народ. Неавтономна по однос на стожерната слика 1, преку која индиректно се упатува кон концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, преку него посредно и по однос на ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.10)

**Слика 3. (еџлатее на слика 1, трет кадар на слика 1) Муграта над мочуриштата: “Видикот беше полн со јата врани”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.** Опис во мигот на заминувањето на Вук Исакович во војна-описаните околности се предвидување на неговата судбина. Оваа еџлатее слика, преку стожерната слика 1, посредно партиципира во концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

односно на ликот, односно портретот на Вук Исакович, а индиректно и по однос на ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.14)

Слика 4. (џцлатее на слика 1, четврти кадар на слика 1) Густа, како чад магла, наспроти убавиот пролетен ден што од неа ќе се изроди. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Уште едно разводнување на стожерната слика 1 и ненаметливо прецизирање на контрастот меѓу “двата света” од неавтономната слика 3 (=потврда на метонимичноста и комплементарноста на последователните слики). Функционална џцлатее слика по однос на стожерниот ЧО (=слика 1), преку кој индиректно партиципира во концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, а посредно и по однос на ликовите, односно портретите на другите протагонисти. (стр.14,15)

Слика 5. (автономна, стожерна) Околината на Печуј. Полкот на Вук Исакович во Печуј. Селидби, станица прва. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа автономна слика го означува почетокот на селидбите, кои неминовно ќе го иницираат копнежот кон вкоренување. Оваа стожерна слика е конституент на концептот-селидби, од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.18)

Слика 6. (џцлатее на слика 5, втор кадар на слика 5) Убава пролетна ноќ во околината на Печуј. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Дополнување на стожерната слика 5. Преку неа, оваа џцлатее слика посредно наоѓа место во концептот-селидби, од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.19)

Слика 7. (џцлатее на слика 5, трет кадар на слика 5) Ноќта во Печуј, вторпат. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Станува збор за “опис во негација”, кој веќе ја акцентира носталгијата на “австриските Срби”. Функционален џцлатее опис по однос на стожерната слика 5, така што индиректно обезбедува место во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.19)

Слика 8. (автономна, стожерна) Печујска ноќ. Нечујното растење на тревите, небележливото никнување на безбројните земјини зрна. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. “Растењето” и “никнувањето” е метафора на зародишот на копнежот по вкоренување. Оваа стожерна слика е конституент на нов концепт во дескриптивната микроструктура-копнеж за вкоренување. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк и, според своето имплицитно означено, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина. (стр.20)

Слика 9. (автономна, стожерна) Црквата во Печуј. Часовникот на ѕидот од црквата. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Овој опис воведува нова опстановка. Неговото скриено значење подразбира дека само прашање на време е кога католицизмот ќе ги покаже своите асимилаторски интереси по однос на српското православие. Стожерна слика и еден од конституентите на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура. Меѓутоа, смислата што овој концепт ја носи како потенцијал, се уточнува во разделот-католицизам. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.22)

Слика 10. (џцлатее на слика 9, втор кадар на слика 9) Славонско-подунавскиот полк на миса во црквата во Печуј. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уточнување на имплицитното означено од автономната слика 9. Функционална по однос на стожерната слика 9, за преку неа посредно да стане учесник во концептот-ропство, раздел-католицизам од дескриптивната микроструктура. Комплементарна џцлатее слика по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.33)

Слика 11. (џцлатее на слика 5, четврти кадар на слика 5) Собата на Вук Исакович во Печуј. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Оваа неавтономна слика подразбира прецизирање, односно распрскување на скриената семантика на стожерната слика 5, кон која гравитира според сличното со неа значење, така што преку неа, посредно станува



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

партиципиент во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.37)

*Слика 12. (автономна, стожерна) Куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Обилен податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица втора.* Оваа стожерна слика подразбира зародиш на паралелното сиже во романот С од МЦ. Таа е просторот, т.е. опстановката каде што ќе се реализира осаменичката судбината на Дафина, односно прељубата со нејзиниот девер Аранѓел.

Имплицитното означено се влева во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Овој автономен ЧО (=слика) е еден од неговите конституенти. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и посредно по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.41)

*Слика 13. (џлатее на слика 12, втор кадар на слика 12) Околината на куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Конкретизирање, дополнување на стожерната слика 12. Посредно, преку автономната слика 12, оваа џлатее слика наоѓа место во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и посредно по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.42)

*Слика 14. (џлатее на слика 12, трет кадар на слика 12) Земунското друштво на “госпожа” Дафина:“(...) сини антери, црни шубари и чизми, швапски офицерски шешири, жолти, свилени алагијаси и бајадери, оптегнати фустани”.* Репрезентативен податок за средина. Субјективниот карактер на овој џлатее опис подразбира речиси директен “влез” во социјалниот живот на Дафина како контраст по однос на нејзиниот интимен свет. Преку стожерната слика 12, оваа неавтономна слика посредно партиципира во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Дафина, и посредно по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел и Вук Исакович. (стр.50,51)

*Слика 15. (автономна, стожерна) Собата на прељубата во куќата на Аранѓел Исакович. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Овој ЧО (=слика) се диференцира како стожерен заради имплицитната, кондензирана семантика по однос на она што допрва ќе се случува (=презент по однос на футур), но и затоа што неверството на деверот и снаата, делумно е последица на селидбата. Еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната микроструктура, раздел-прељуба икомплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович, Дафина и Вук Исакович (непосредно) (стр.61)

*Слика 16. (џлатее на слика 15, втор кадар на слика 15) “Психолошки” опис: реминисценциите на “госпожа” Дафина (=презент по однос на перфект) за широките славонски долини, облаците, шумата, грмушките, ноќите на нејзината љубов со Вук од младоста. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Субјективниот печат што овој неавтономен опис го носи со себе (секако од ликот на Дафина), воопшто не пречи да стане распрскување, т.е. уточнување на стожерната слика 12, а по однос на осаменоста и селидбата-на мажот и нејзината, како причина за прељубата. Преку автономниот ЧО (слика 15) овој џлатее опис индиректно наоѓа место во концептот-селидби, раздел-прељуба од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дафина, Аранѓел и Вук Исакович. (стр.66)

*Слика 17. (џлатее на слика 15, трет кадар на слика 15) Длабоката темнина во собата на браќоломството. Податок за атмосфера, средина и особено нагласена атмосфера.* Овој опис и покрај својата неавтономност, носи голем семантички товар: темнината е метафора на страшната судбина не само на Дафина, туку и на нејзиниот девер и нејзиниот маж. Посредно, преку стожерната слика 15, како нејзино значенско прецизирање, џлатее сликата 17 партиципира во концептот-селидби, раздел-прељуба од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дафина, Аранѓел и Вук Исакович. (стр.72,73)

*Слика 18. (автономна, стожерна) Околината на селото во близина на Грац, Австрија. Долината, шумата, полјанките над селото, осамениите куќи, планинските карпи, небото над планината. Селидби, станица трета.* Нова селидба на Вук Исакович и полкот на “австриските Срби”. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк. (стр.91)

*Слика 19. (џцлатее на слика 18, втор кадар на слика 18) Мрачната, снежна ноќ, наспроти “чистиот сјај на синото небо”. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Овој неавтономен опис од втората преселничка станица на Вук Исакович и неговиот полк има висок степен на субјективност (од ликот на Вук), зашто го имплицира неговото интимно доживување на бројните селидби, интензивирајќи го копнежот по новата земја, каде што би се вкоренил. Оттука и контрастот меѓу мрачната снежна ноќ (а снежните ноќи речиси никогаш не се темни) и сјајното, ноќно, сино небо (и ноќното небо не може да биде сино). Функционален џцлатее опис по однос на стожерната слика 18, за индиректно, преку неа да стане ученик во концептот-селидби од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и посредно по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.91,92)

*Слика 20. (автономна, стожерна) Мугра, изгрејсонце во близината на гратчето Штукштант; двата брега на реката Рајна, Германија. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица четврта.* Овој автономен ЧО (=слика) означува промена во војничкиот живот на Вук и полкот што тој го предводи. Славонско-подунавскиот полк, во составот на австроунгарската војска се подготвува за битка против Французите-затоа и експлицитното потенцирање на двата брега на реката Рајна: страната на Французите обрастена со грмушки, другата, каде што се наоѓа полкот на “австриските Срби”-песоклива. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-селидби од дескриптивната микроструктура, сега специфициран во разделот-војна. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и оној на Славонско-подунавскиот полк а посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.121,122)

*Слика 21. (автономна, стожерна) Градот Св. Луј на Рајна. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Селидби, станица петта.* Мачната атмосфера имплицирана во оваа стожерна слика ја подразбира апсурдноста на војувањето на “австриските Срби”, кои треба да го нападат градот Св. Луј. Станува збор за автономен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк и посредно, по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.133)

*Слика 22. (автономна, стожерна) Ноќна жега во околината на Штрасбург. Податок за амбиент, средина и особено нагласена атмосфера. Селидби, станица шеста.* Оваа автономна слика на акцентирана летна жештина ја подразбира тегобната како последица на апсурдното војување, во приликите на примирје на австроунгарската и француската војска. Таа ја имплицира и вознемиреноста на Вук, заради сознанието за залудноста на неговиот војнички живот, на што целосно е посветен, запоставувајќи го семејството. Еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарен ЧО (=слика) по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.145)

*Слика 23. (џцлатее на слика 22, втор кадар на слика 22) Тивката ноќ во војничкиот логор, во близината на Штрасбург. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера.* Распрскување, т.е. уточнување на стожерната слика 22. Имплицитно навестување на пропаста на Вук. Преку автономната слика 22, оваа џцлатее слика посредно обезбедува место во концептот-селидби, раздел-војна од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. (стр.146)

*Слика 24. (автономна, стожерна) Собата на Дафина во куќата на Аранѓел Исакович во Земун. Утро во собата. Податок за амбиент, нагласена средина и нагласена атмосфера.* “Опис во негација”, што ја навестува смртта на Дафина, “селидбата” кон умирањето, нејзината последна селидба. Овој автономен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

*селидби*, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Дафина, посредно и по однос на ликовите, односно портретите на Вук и Аранѓел Исакович. (стр.159)

*Слика 25. (автономна, стожерна) Манастирот на патријархот во Србија. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Имплицитното означено на оваа стожерна слика за манастирот каде што Аранѓел доаѓа да бара помош за здравјето на Дафина добива и симболни димензии: спасот е во православието! Православието, меѓутоа, нема да ја спаси Дафина од смртта. Автономен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.173)

*Слика 26. (џлатее на слика 25, втор кадар на слика 25) Црквичето на епископот. Раскошен податок за амбиент, средина и атмосфера.* Оваа неавтономна слика претставува уточнување на скриеното значење на стожерната слика 25, преку која посредно обезбедува учество во концептот-селидби, разделумирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина и посредно, по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.179)

*Слика 27. (џлатее на слика 25, трет кадар на слика 25) Природата на патот од црквата до Земун. Студенилото на мочуриштето, тврда земја, високи треви, мрак во далечината, светлина над водите и небото. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Прецизирање на имплицитната семантика на стожерната слика 25-умирањето на Дафина е неминовно, дури и потребно. Преку автономната слика 25, оваа џлатее слика индиректно станува партиципиент на концептот-селидби, раздел-умирање од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Аранѓел Исакович и Дафина, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович. (стр.185)

*Слика 28. (автономна, стожерна) Молчеливи врбајци, ниски облаци, темна, невидлива и дождлива земја; одронет брег. Селото на Вук Исакович. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Имплицитното означено на овој стожерен ЧО (=слика) ја потврдува апсурдноста од војувањето на Вук Исакович. Родното село е запустено. Причина е австроунгарското ропство. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-австроунгарско од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.192)

*Слика 29. (џлатее на слика 28, втор кадар на слика 28) Куќата на Вук Исакович. Пукнатина на северната страна. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера.* Опустошеноста на куќата и пукнатината токму на северната страна (Австрија е на север од Србија), претставува уточнување на скриената семантика на стожерната слика 28. Преку неа, оваа неавтономна слика посредно обезбедува учество во концептот-ропство, раздел-австроунгарско од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.192)

*Слика 30. (џлатее на слика 28, трет кадар на слика 28) Есента во селото на Вук Исакович. Магличав дожд, влага по сидовите на куќите. Податок за амбиент, нагласени средина и атмосфера.* Уште едно прецизирање на имплицитно означеното на стожерната слика 28. Оваа џлатее слика е функционална по однос на стожерната слика 28, за преку неа индиректно да земе учество во концептот-ропство, раздел-австроунгарско од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.196)

*Слика 31. (џлатее на слика 28, четврти кадар на слика 28) Колибата каде што Вук и Дафина ја поминале последната ноќ пред неговото заминување во војна. Податок за нагласен амбиент, средина и атмосфера.* Семантиката што се содржи во оваа неавтономна слика, а како распрскување по однос на стожерната слика 28 кон која гравитира според сличното значење се однесува на раскинатите односи во семејството, како последица на



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

ропството. Посредно, преку стожерната слика 28, оваа еџлатее слика станува партиципиент во концептот-ропство, раздел-австроунгарско од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Вук Исакович, Дафина и Арангел Исакович. (стр.200)

*Слика 32. (автономна, стожерна) Мирниот сив ден, песокливиот брег, реката-на денот на пристигнувањето на Вук Исакович во родното место. Селидби, станица седма и последна.* Сивилото на денот, песокливиот брег и реката претставуваат метафора на залудноста од влогот во војничкиот живот, за сметка на што се запусте и семејството и родната земја. Стожерна слика, еден од конституентите на концептот-селидби (селидбите се последица на ропството) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович и ликовите, односно портретите на другите тројца протагонисти. (стр.216)

#### **ЧИСТ ОПИС СО РЕАЛЕН И ПРОСТОРЕН ЕФЕКТ**

**(=РЕФЕРЕНЦИЈАЛНА ИЛУЗИЈА).**

Во романот С од МЦ има пет ЧО р. п. еф. Еден е опис во негација, а на околината на градот Печуј, каде што се наоѓа Вук Исакович со својот полк. Има изразит реален ефект, затоа што има за цел да обрне внимание на војниците од полкот, кои се подготвуваат за лекарски преглед. (стр.24); Описот на црцорењето на скакулците во ноќта кога полкот почнува нова селидба, од Горна Австрија кон Германија има стварносен ефект. (стр.94); Описот на погледот од прозорецот на војничката соба на Вук Исакович кон бедемите, тревистето, водататреба да предизвика референцијална илузија, а по однос на акцентирање на чувствата на протагонистот за принцезата, жената на Александар Виртрембершки. (стр.105); Еден ЧО р. п. еф. ја претставува околината на гробот на Дафина: има изразит реален ефект, зашто е во функција на претставување на суеверието-Ананија, слугата на Арангел Исакович се подготвува да забие глогов кол на гробот на Дафина, сметајќи дека таа го предизвикувала развратот во селото. (стр.201); Последниот ЧО р.

п. еф. има и реален и просторен ефект: се опишува плоштадот, огромните прозорци на генералската зграда, шарените знамиња и делови од облеката на присутните. Ја истакнува хипокризијата на чинот на помпезното испраќање на Славонско-подунавскиот полк. (стр.218)

#### **Наративизиран опис.**

Од вкупно 5 примероци НО во романот С од МЦ, два претставуваат *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*, а три се *вовед во нова раскажувачка секвенца*. НО-1: лаење (на пци) и пеење (на петли) (=глаголски именки), ги назначува околностите во кои отпочнува процесот на селидбите (стр.5); НО-2: испраќање (=глаголска именка) има функција на вовед во раскажувачката секвенца-заминување во војна на Славонскоподунавскиот полк (стр.6). НО-3: горење (=глаголска именка) го именува дејството-прекин на примирјето на австроунгарската војска со Французите, а има функција на вовед во нова раскажувачка секвенца (стр.152); НО-4: одење, т.е. заминување (=глаголска именка), ги назначува околностите во кои почнува да се одвива процесот-враќање од војна (стр.155); НО-5: крвавење (=глаголска именка), воведува во раскажувачката секвенца-умирањето на Дафина (стр.158).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### **Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).**

СП што во овој роман се сретнува во 7 примероци е функционален по однос на конкретен ЧО (=слика) и задолжително, по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович, преку кој добива можност, секако посредно да биде во функција и по однос на другите протагонисти. СП-1: опис на раскалашеното однесување на војниците од Славонско-подунавскиот полк (функционален по однос на стожерната слика 5 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.17); СП-2: опис на варварското однесување на војниците од Славонско-подунавскиот полк во Печуј (функционален по однос на стожерната слика 5 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.21); СП-3: опис на мисата во католичката црква (функционален по однос на стожерната слика 9 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.34); СП-4: опис на движењето на полкот кон битка (функционален по однос на стожерната слика 20 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.81,82); СП-5: опис на подготовките на Славонско-подунавскиот полк за битка против Французите (функционален по однос на стожерната слика 20 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.122); СП-6: опис на војувањето на Славонско-подунавскиот полк против Французите кај Рајна (функционален по однос на стожерната слика 21 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.130); СП-7: опис на битката по примирјето со Французите (функционален по однос на стожерната слика 22 и по однос на портретите на Вук Исакович и Славонско-подунавскиот полк) (стр.152,153).

### **Портретирање**

За разлика од портретите на другите тројца протагонисти, портретот на Вук Исакович покажува најнагласена комплементарност по однос на ЧО (=слики), стожерни или еџлатее и по однос на другите единици од нивоата дескриптивна типологија и “Кутија со фотографии” од описното рамниште на романот С од МЦ. Тој остварува непосредна заемна функционалност со вкупно 25 слики, стожерни или еџлатее, додека со другите 7, комплементарноста е реализирана посредно, преку ликовите, односно портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. Функционалноста на описот-СП по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович (и оној на Славонско-подунавскиот полк) во сите случаи е директна (=непосредна), за сметка на што не се реализира непосредна функционалност на СП по однос на портретите на Дафина и Аранѓел Исакович. Ваквата состојба, заедно со најголемата бројност на портретиристичките фрагменти за ликот на Вук Исакович, придонесува за тоа нему да му припадне централното место на лик-субјект, кој го поднесува товарот на задолжителната комплементарност (=заемна функционалност) со ЧО (=слики). Тоа пак, од друга страна, не значи дека ликовите, особено на Дафина и Аранѓел Исакович се тотално безначајни во портретирањето на неговиот лик (портретот на Славонско-подунавскиот полк не се ни оформува без непосредното “влијание” на портретиристичките фрагменти за ликот на Вук Исакович). Тие стапуваат во служба на портретирањето на Вук, по таков начин што тој не би бил комплетен без нивниот придонес во тој процес.

### **Директно портретирање**

*Нараторот во портретот на Вук Исакович* учествува со 17 фрагменти. Се даваат податоци, најнапред за физичкиот изглед на Вук Исакович: огромни гради и огромен стомак, кривоног и тежок, големи и влакнести раце, разбушавени мустаќи. Широка лузна од рана на



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

десното рамо, дебели и “натресени” образи и надуени, жолтеникави, полни со точки очи, “(...) цел таков, надуен, тежок како буре”. (стр.5, стр.8, стр.8, стр.10, стр.12, стр.25, стр.25, стр.25, стр.26); Вук има навика секогаш да спие гол. (стр.7); Станува пијаница, развратник и страшен кавгација. (стр.43); Војничкиот изглед на Вук: гуњите, чизмите, оковани со сребро, а на појасот-дукати, нож и часовник, “тркалезен како јајце”. (стр.13); Изгледот на Вук е поинаков, кога ќе се сретне со жената на Александар Виртембершки, негова љубов од младоста. Тогаш тој е дури и убав “(...) со своите трескави очи, со боја од старо злато, и своите посинети усни, под црните змиски, натресени мустаки (...) Темен, молчалив, со поумерена и посериозна душа, но и тело”. (стр.106); Вук Исакович е благороден и чесен. (стр.126, стр.140); Се дава и еден краток опис на пристојниот изглед на Вук, при средбата со принцезата (стр.122) и опис на неговата надворешност, после битка. (стр.210).

#### *Друг лик за Вук Исакович. Жената на*

*Александар Виртембершки* преку своите сеќавања, дава слика за Вук од младоста-убав маж, кој секогаш ја гледал восхитувачки, копнежливо и уплашено. (стр.102); Според *калуѓерите од манастирот на српскиот патријарх* Вук е храбар војник, приврзаник на православието, дарежлив кон нив. (стр.174).

*Деталъ. Портретистички деталъ.* Од опис на простор во мечтаењата на Вук Исакович, *синиот круг* и во него *свезда* прераснува во портретистички деталъ. Станува збор за синтагма со густа семантика, која преку метонимиска реификација станува израз за копнежот на Вук по далечната, слободна и поубава земја. Во размислувањата на ликот, неговата ветенa земја е Русија: матица на православието, верна и вредна “помошничка” на српскиот народ. Овој деталъ се сретнува двапати: на почетокот (како наслов на едно поглавие) и на крајот од романот (стр.6 и стр.227). Функционален по однос на ликот, односно портретот на Вук Исакович (иако може да биде дејствителен и по однос на другите протагонисти), функционира и како рамка-на глобалната наратија, од една страна и на описното рамниште од друга. Зашто имено, иако се работи за составка на опис, односно деталъ во функција на лик, неговиот скриен значенски капацитет гравитира кон смислата имплицирана во трите концепти од дескриптивната микроструктураропство, *селидби* и *копнеж за вкоренување*.

*Амблем. Стенограматскиот говор на Вук Исакович.* Заради природата на наратијата (доминација на опис на состојби по однос на раскажувањето настани), романот С од МЦ оскудува со дијалози. Во ретките случаи на директен говор, репликите на Вук Исакович секогаш, без исклучок, се пренесуваат преку српската варијанта на црковнословенскиот јазик. Идиолектот на Вук Исакович добива карактер на амблематско портретирање. Тенденцијата кон таков начин на опишување на неговиот лик е релевантна на кондензираната смисла од трите пола на дескриптивната микроструктура.

#### *Индириктно портретирање*

За портретот на Вук Исакович, наратијата придонесува со 31 фрагмент. Отстапувања од основата што за неговиот портрет ја поставија можностите на директното портретирање-нема. Но, затоа пак наратијата дава побогати, проширени и дополнети информации. Наратијата го претставува Вук Исакович како темелна, контемплативна личност, уважуван во војска и меѓу луѓето. Тој е ревносен православен христијанин, но и раскашашен маж и голем сонувач за поубава и слободна земја. Вук е вљубеник во војувањето и строг, ригорозен и доследен војсководач, голем националист, но и хуман и остроумен. Тој е човек кој не е роден за да му припаѓа на семејството, но копнежот за вкоренување ќе се претвори во негова горлива желба и главна преокупација. (стр. 6, стр. 15, 16, стр. 26, стр. 27, стр. 29, стр. 35, стр. 35, стр. 35, стр. 46, стр. 47, стр. 47, стр. 68, стр. 86, 87, стр. 88, стр. 89, 90, стр. 94, стр. 97, стр. 98, стр. 114, стр. 127, 128, 129, стр. 135, стр. 137, стр. 140, 141, 142, 143, стр. 146, 147, стр. 155, стр. 214, 215, стр. 216, стр. 217, стр. 219, стр.

\*

200, стр. 221, 222, 223).

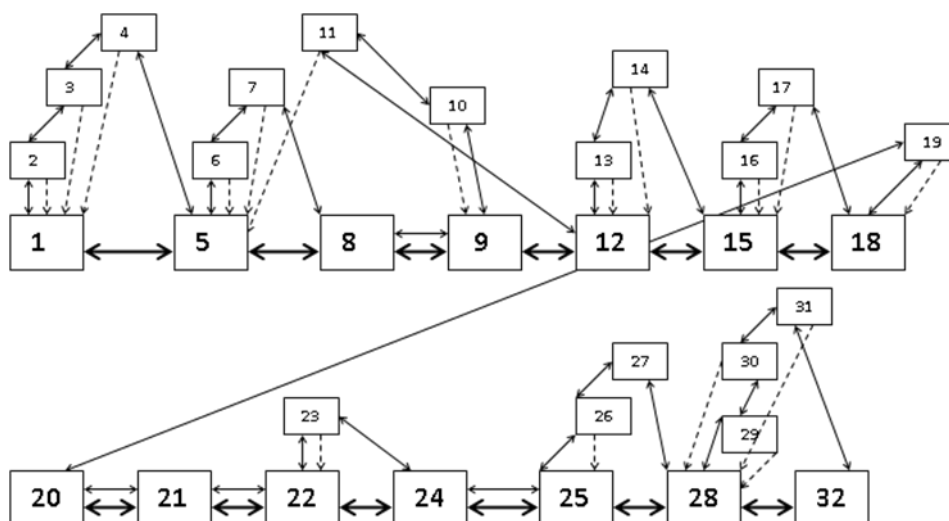




## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### Модел на свет.

*Моделот на свет* на романот С од МЦ не отстапува од веќе утврдениот легитимен принцип на функционирање, како етапа на описното рамниште. Тој ја реализира поетската функција на описот според постоечките метонимиско-метафорични начела. Неговата уникатност ја претставуваат големиот број стожерни ЧО (=слики), вкупно 14, кои се склони своето значење (=имплицитно означено) да го трансформираат во смисла во три пола од дескриптивната микроструктура. Автономни се сликите: 1, 5, 8, 9, 12, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 28 и 32. Кон стожерната слика 1, според слично со неа значење гравитираат еџлатее сликите 2, 3 и 4. Стожерната слика 5 го собира значењето на неавтономните слики 6, 7 и 11. Автономната слика 9 го имплицира значењето на неавтономната слика 10. Стожерната слика 12 го сублимира значењето од еџлатее сликите 13 и 14. Стожерната слика 15 го подразбира значењето на неавтономните слики 16 и 17. Автономната слика 18 го собира значењето на еџлатее сликата 19. Стожерната слика 22 го собира значењето на неавтономната слика 23, а стожерната слика 25 она од еџлатее сликите 26 и 27. Кон автономната слика 28 гравитираат еџлатее сликите 29, 30 и 31. “Осамени” остануваат стожерните слики: 8, 20, 21, 24 и 32.



Легенда:

←→ стожерна врска

(=метонимичност)

←→ комплементарна врска

(=метонимичност, соседност)

еџлатее - - - -> врска (=метафоричност, сличност)

### Идеограм 1-а.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### **Дескриптивна микроструктура.**

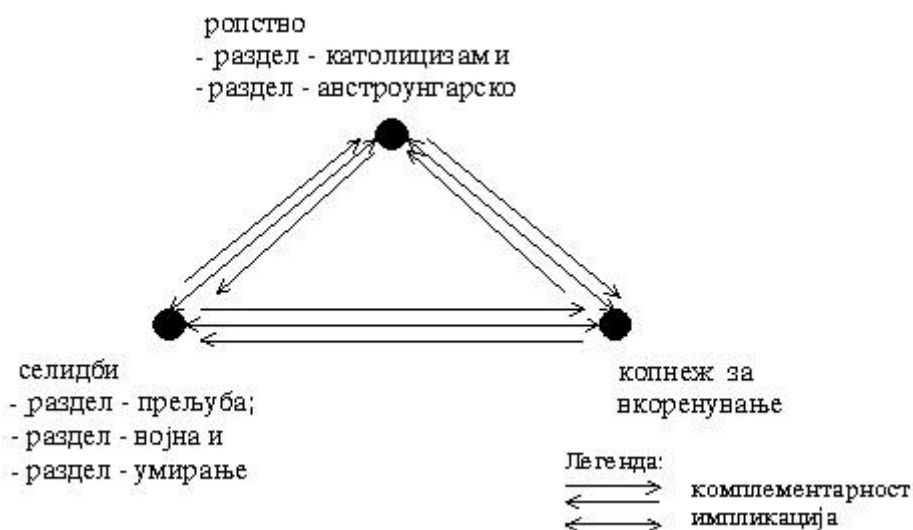
Дескриптивната микроструктура на романот С од МЦ е конституирана од три пола: *ропство*, *селидби* и *копнеж за вкоренување*.

Концептот-*ропство* се манифестира преку три варијанти: *ропство*, *ропство*, *раздел-католицизам* и *ропство*, *раздел-австроунгарско*. Двата раздела се специјализирани уточнувања на концептот-*ропство*. Сублимираното во стожерната слика 1 значење се слева во концептот-*ропство*. Во истиот концепт, *раздел-католицизам*, се влева значењето од стожерната слика 9. Концептот-*ропство*, *раздел-австроунгарско* го претвора во смисла имплицитното означено на стожерната слика 28.

Концептот-*селидби* има три спецификации, односно четири варијанти: *раздел-прељуба*, *раздел-војна* и *раздел-умирање*. Концептот-*селидби* го сублимира значењето од стожерните слики 5, 12, 18 и 32. Истиот концепт, *раздел-прељуба* го собира значењето на стожерната слика 15. Во концептот-*селидби*, *раздел-војна* се слева значењето на стожерните слики 20, 21 и 22, а во концептот-*селидби*, *раздел-умирање* е сублимирано значењето од стожерните слики 24 и 25.

Концептот-*копнеж за вкоренување* е конституиран од една единствена стожерна слика 8. Тоа меѓутоа не ја намалува неговата улога на рамноправен партиципент во дескриптивната микроструктура на овој роман, зашто и смислата што ја сублимираат другите два пола не би била комплетна без него.

Односите меѓу трите пола се односи на комплементарност и импликација.



**Идеограм 1-б.**



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## 1.2. ЗЛАТОТО НА ЗЛАТАРОТ – Аугуст Шеноа

**(Аугуст Шеноа: Златото на златарот. - Скопје, “Култура”; “Мисла”; “Наша книга”; “Македонска книга”; ЗИД “Нова Македонија”, 1976**

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *Златото на златарот* од Аугуст Шеноа (понатаму 33 од АШ):

**-Чист опис (=слика)**-33 примероци;

**-Чист опис со реален и просторен ефект**-2 примерока;

**-Наративизиран опис**-20 примероци;

**-Сустантивизиран предикат**-15 примероци.

**Портрет.** Според сите показатели од анализата на описниот дискурс, а и според заглавието, најатрактивен и најфункционален во овој роман се покажа портретот на Дора Крупиќева. Се портретираат и ликовите на загрепчани (колективниот лик на загрепчани и поединечно некои од нив, особено оние што се повеќекратни “носители на дејството”), меѓутоа, портретот на Дора добива такви димензии што прераснува во синоним, поточно претставник на Загреб и загрепчани и Хрватска и Хрватите. Станува збор за постапка на “претопување” на колективниот лик на загрепчани и одделните ликови на загрепчани во портретот на Дора.

*Директно портретирање на ликот на Дора Крупиќева:*

**-Лично име:** Дора;

**-Лик за себе**-1 фрагмент;

**-Друг лик за ликот**-24 фрагменти;

**-Наратор за лик**-12 фрагменти.

*Индириктно портретирање (=портретирање преку нарација)*-22 фрагменти.

### **Карактер на нарацијата.**

Раскажувачот во романот 33 од АШ е главно сезнаечки, а нарацијата жива, динамична, на места и духовита, со изобилство од луцидни и смели коментари. Нараторот се сеќава на загрепските случувања во ЦВИ-от век. Омнисцентната нарација преоѓа во јас-раскажување, и тоа:

а) Кога Павле Грегоријанец зборува за себе пред Дора и Магда за своите јуначки подвизи против Турците. Целта на овие наративни пасажии, каде што наратор е Павле е да се јакне националното чувство, нешто кое Шеноа имплицитно го заговара во овој роман. Тоа едновременно придонесува и за индириктно портретирање (=преку нарација за себе) на Павле Грегоријанец, поточно за истакнување на храброста и херојството како негови атрибути;

б) Кога Јерко ја раскажува својата животна судбина пред својот полубрат Павле (Јерко е вонбрачен син на Стјепко Грегоријанец);

в) Кога ускокот Милош Радак ја раскажува својата трагична животна приказна пред Јерко.

Станува збор за раскажувачки пасажии во јасформа, кога омнисцентот, за потребите на иманентната на наративната проза каузалност, само инцидентно ја “препушта” сезнаечката нарација на некој лик-раскажувач. Меѓутоа, од гледна точка на нарацијата во широка смисла, впечатокот по однос на нив е дека претставуваат слабост во наративната постапка, особено



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

затоа што се одвоени, заокружени, завршени приказни, искористени како “готов податок”. Сепак, во нив омнисцентот не е комплетно “исклучен”: тој само привремено го отстапува нараторското кормило, јавувајќи се одвреме-навреме за да ја констатира состојбата на сегашен, наспроти минат миг, зашто само последниов е домен на јас-нараторот.

Некои делови од нарацијата во потесна смисла се недоволно мотивирани. Такви се: спасувањето на Дора од Павле, при првата нивна средба на Каптолскиот плоштад; заминувањето на Дора во манастир и нејзиното ненадејно враќање дома, кога златарот одлучува “да ја зачува” чиста својата чест; потоа, бракот на убавата господарка на Самобор Клара Грубарова со новиот бан Кристофер Унгнад, како и смртта на Дора, која во рецепцијата на читателот доаѓа нагло и изненадно, иако се знае дека Грга Чоколин подготвува голема одмазда, а и Клара Грубарова е гневна. Поочекувано е и овој пат Павле да ја спаси, отколку што однаедеш се “дозволува” да умре. Овие недоследности, кои, патем речено, наликуваат на сиже од средновековен витешки роман, очигледно е дека се резултат на настојувањето на авторот, во користената автентична документација да вметне и приказни за личните судбини на загрепчани, а со цел да го оживее, да го воскресне духот и менталитетот на загрепскиот и хрватски ЦВИ-ти век. Од друга страна пак, многу спонтано и природно е изведено спојувањето на двата наративни тека, кои функционираат како паралелни сижеа: градската драма за самостојност и слобода со љубовната приказна на златаревата Дора и Павле Грегоријанец, помладиот син на феудалниот господар на Медведград и долгогодишен непријател на загрепчани, Стјепко Грегоријанец. Ова, заедно со информацијата на авторот по однос на обилното користење архивски материјал и автентичното пренесување на повеќето настани и личности и нивните имиња, најмногу се одразува во описите.

ЧО (=слики) се многу опширни и нагло издвоени од наративниот тек. Тие се создадени како потреба нешто поопширно да се опише, а со намера да се постигне поголема автентичност на исказот. Меѓутоа, тогаш, користењето на документираните податоци е премногу очигледно. Сепак, најчесто, или речиси секогаш ЧО (=слики) имаат моќна имплицитна семантика по однос на потенцираното во овој роман настојување за зацврстување на хрватскиот национален дух. Всушност, ЧО (=слики) во најголема мера ја подразбираат интенцијата на Аугуст Шеноа, преку примерот на предците, да им се укаже на потомците-како треба да се однесуваат! Тие се одликуваат со богата антропоморфност. Функцијата на описот во оваа смисла е респективна. ЧО (=слики) во романот 33 од АШ и покрај нивната опширност и нагла, немотивирана “откинатост” од наративниот контекст, сепак и тука остануваат во доменот на сопствената загарантирана функционалност. Како носители на семантички белези, ЧО (=слики) овде, го подразбираат благото, спонтано преоѓање од општото (=националното) кон личното, што пак упатува на фактот дека нивната градба не е случајна. Аналогно на квалификацијата на литературната критиката по однос на Аугуст Шеноа како “роден раскажувач”, сепак може да се рече дека е и доволно добар “описувач”.

Анализата на описното рамниште на романот 33 од АШ покажа дека на места се случува ЧО (=слика), НО и СП да бидат присутни во иста наративна секвенца. Тогаш тие се издвојуваат според нивните диференцијални белези. Но, симптоматично е што тоа се случува во оние наративни подрачја каде што е многу евидентно потпирањето врз архивската документација. Така, ЧО (=слика 12) на пример, се дополнува со СП што кон него гравитира, а во рамките на раскажувачката секвенца-обид за загрозување на загрепската самостојност, најавена преку НО. Ова практично значи висока зависност на СП и НО од ЧО (=слика), односно нивна органска поврзаност, што не е случај со другите анализирани романи. Своевиден куриозитет по однос на описното рамниште во романот 33 од АШ претставува високиот квантум на НО (вкупно 20, од кои 15 се вовед во нова раскажувачка секвенца, а 5 претставуваат назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес). Секоја наративна секвенца, а тие се обично кратки, се најавува преку НО. По таков начин НО се легитимира како претходница не само на “чистото” раскажување, туку и на ЧО (=слика) и СП што партиципираат во конкретната наративна секвенца. Паѓа во очи и големиот број стожерни ЧО (=слики) (вкупно 20), наспроти еџлатее сликите (вкупно 13), што е резултат на наглиот пристап во градењето опис, заради што и впечатокот за нивната “откинатост” од наративниот контекст се чини основана.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

**“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет,  
комплементарност  
(=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)**

Слика 1. (автономна, стожерна) Загреб. Каптолскиот плоштад, дуќанчињата на плоштадот. Старите загребчани. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Асоцијација на некогашниот загребски живот, на тежнеењето кон слобода. Стожерна слика, конституент на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Дора Крупиќева и ликот, односно портретот на колективниот лик на загребчани. (стр.5)

Слика 2. (автономна, стожерна) Околината на Загреб. Црн облак над загребското поле, во годината господова 1574-та. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Скриената семантика на овој автономен ЧО (=слика) преку “црниот облак” ја имплицира опасноста по слободата на Загреб, а која доаѓа од Медведград. Сепак, визијата е оптимистичка. Стожерна слика (именувана како стожерна заради новиот податок за амбиент, средина и атмосфера, а не и заради имплицитното означено и концептот од дескриптивната микроструктура кон кој гравитира, а кои се исти со претходната слика), една од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.15,16)

Слика 3. (автономна, стожерна) Феудалниот посед и замокот во Медведград. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Темните сидишта на замокот и глумотијата во него и околу него се метафора на ропството, т.е. непријатностите што допрва следуваат во животот на Дора и загребчани. Стожерна слика, конституент на нов концепт од дескриптивната микроструктура-ропство, разделограничена самостојност. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.16)

Слика 4. (џцлатее на слика 3, втор кадар на слика 3) Суседград, самоборските кули, тердината на Окиќ и Сисак. Наспроти нив-судот Грч, симболот на загребската самостојност. Податок за амбиент и атмосфера. Метафоричен опис на сојузниците на Медведград. Неавтономната слика 4 претставува уточнување на значењето на стожерната слика 3. Преку неа, џцлатее сликата 4 посредно станува партиципиент во концептот-ропство, разделограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.17)

Слика 5. (автономна, стожерна) Загребската околина во пролет. Црвени облаци на небото над Загреб. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Автономна слика, чија скриена семантика ги подразбира немирите и непријатностите што допрва ги очекуваат загребчани и Дора Крупиќева. Овој стожерен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-ропство од дескриптивната микроструктура, но “отвора” нов раздел-немири, бунтовност. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.28) Слика 6. (автономна, стожерна) “Празнување” на Каптолскиот плоштад-спалување неверник на клада. Австриските господари, благородницитефеудалци и граѓаните. Податок за средина. Настанот е исползуван за детаљно претставување на трите слоја на хрватското феудално општество.

Асоцијација на оние кои ја загрозуваат загребската, односно хрватската самостојност. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.30,31)

Слика 7. (џцлатее на слика 1, втор кадар на слика 1) Бискупската поворка на Каптолскиот плоштад. Податок за средина. Асоцијација на важноста на црковната власт, особено на фактот бискупот и банот да бидат Хрвати. Преку автономната слика 1, кон која гравитира според сличното со неа значење, оваа џцлатее слика индиректно наоѓа место во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загребчани. (стр.33)



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

*Слика 8. (ѓцлатее на слика 5, втор кадар на слика 5) Опустошената кука на потурченикот Фрањо Филиповиќ. Податок за средина. Оваа ѓцлатее слика е израз на слободарскиот и бунтовнички дух на загрепчани. Преку стожерната слика 5, неавтономната слика 8 посредно партиципира во концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.36,37)*

*Слика 9. (автономна, стожерна) Околината на стариот некогашен Загреб. Ридот Грич. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Голема метафора на слободата и потребата од независност. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.39,40)*

*Слика 10. (ѓцлатее на слика 9, втор кадар на слика 9) Стариот “кралски” град Загреб, под ридот Грич: кралскиот дворец, доминиканскиот манастир, Месничката порта, градската пушкарница, градската праварница-куќата за барут, бискупската порта, градските порти. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност. Опширен опис чие скриено значење претставува прецизирање по однос на она од стожерната слика 9, кон која овој ѓцлатее ЧО (=слика) гравитира. Преку автономната слика 9 посредно обезбедува место во концептот-слобода (=независност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.40,41)*

*Слика 11. (ѓцлатее на слика 9, трет кадар на слика 9) “Златната була”, светото писмо на загрепската самостојност. Податок за средина. Перфект во граматичка сегашност. Детален опис на правните и црковните работи на старите загрепчани, како имплицитен израз на нивниот слободарски дух. Преку стожерната слика 9, оваа ѓцлатее слика индиректно партиципира во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.41,42)*

*Слика 12. (автономна, стожерна) Непријателите на Загреб и загрепчани-бискупот, каптеланот и соседните феудални господари. Податок за средина. Прецизен опис на “загрозувачите” на загрепската самостојност. Стожерен ЧО (=слика), еден од конституентите на концептот-ропство, разделограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.43,44)*

*Слика 13. (ѓцлатее на слика 12, втор кадар на слика 12) Мрачната соба во куќата на каноникот Гашо Алапиќ. Податок за амбиент и нагласена атмосфера. Мрачната атмосфера е асоцијација на договорот за завера против загрепчани, а во прилог на Медведград-поседот да остане во рацете на Стјепко Грегоријанец. Оваа неавтономна слика, преку стожерната слика 12, кон која гравитира според сличното со неа значење, индиректно наоѓа место во концептот-ропство, раздел ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.50)*

*Слика 14. (автономна, стожерна) Куќата на златарот Крупиќ. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Ведрото небо и чистиот, сјаен воздух од оваа стожерна слика се асоцијација на љубовта што набрзо ќе се случи меѓу Дора, ќерката на златарот и Павле Грегоријанец. Конституент на концептот-љубов (=оневоможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.55)*

*Слика 15. (автономна, стожерна) Тивка ноќ во шумата, на патот од Медведград кон Суседград. Темна шума, мртвило, пламена, крвава месечина. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Имплицитно означеното на оваа стожерна слика за околностите на патувањето на Павле Грегоријанец се однесува на бројните препреки и замки на кои ќе наиде неговата несреќна љубов со златаревата Дора. Еден од конституентите на концептот-љубов (=оневоможена љубов) од дескриптивната микроструктура и комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.73)*

*Слика 16. (ѓцлатее на слика 15, втор кадар на слика 15) Тивка загрепска ноќ, со крвава месечина но и со опоен мирис на босилек и липа, “(...) кој ја опиваше душата”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера. Асоцијација на силната љубов меѓу Павле и*



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Дора која наидува на бројни препреки. Преку стожерната слика 15, оваа ёцлатее слика посредно партиципира во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.75)

Слика 17. (автономна, стожерна) Приемната соба на златарот Крупиќ. Нагласен податок за амбиент и податок за средина и атмосфера. Повеќекратна е скриената семантика на оваа стожерна слика: детаљниот опис на предметите во собата е израз на припадноста на златарот Крупиќ кон граѓанскиот слој. Но, овој е и опис на местото каде што ќе се состанат видните загрепчани-да се договараат како ќе се однесуваат кон Стјепко Грегоријанец, кој го губи правото на сопственост над медведградскиот имот. ЧО (=слика), стожерен, еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.77,78)

Слика 18. (ёцлатее на слика 17, втор кадар на слика 17) Видните загрепски граѓани на собирот кај златарот Крупиќ. Податок за средина. Уточнување на имплицитно означеното на стожерната слика 17, по таков начин што се прецизираат компетенциите на градските моќници по однос на судбината на градот и неговата самостојност. Преку автономната слика 17, оваа ёцлатее слика посредно обезбедува место во концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.78)

Слика 19. (автономна, стожерна) Планината Окиќ во убав есенски ден. Волшебна шума, мирна ладовина, сончево злато во горската густина. Горд елен. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Прекрасна лирска асоцијација за убавините на хрватската земја. Скриеното значење на оваа стожерна слика подразбира колку слободата им е битна и потребна на Хрватите. Еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.94)

Слика 20. (автономна, стожерна) Самоборскиот замок на Клара Грубарова и убавиот град Самобор. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Убавините на замокот и градот се метафора само на физичката убавина на самоборската господарка, сојузничката на Стјепко Грегоријанец и Грга Чоколин во заверите против љубовта на Павле и Дора. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.94,95)

Слика 21. (ёцлатее на слика 20, втор кадар на слика 20) Приемната соба во замокот на самоборската господарка Клара Грубарова. Килимот на кој е прикажана чистата Сузана. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Скриената семантика на оваа неавтономна слика претставува прецизирање на автономната слика 20 по однос на препреките што Клара Грубарова ќе ги постави во љубовта на Павле и Дора. Преку стожерната слика 20, оваа ёцлатее слика посредно зема учество во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.96)

Слика 22. (ёцлатее на слика 20, трет кадар на слика 20) Собата на самоборската господарка Клара Грубарова и килимот на кој се прикажани Самсон и Далила. Златната змија-Далила и “скротениот лав” Самсон. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Уште едно уточнување на имплицитното означено на стожерната слика 20, преку која оваа ёцлатее слика посредно партиципира во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.96,97)

Слика 23. (автономна, стожерна) Спалната соба на медведградскиот господар Стјепко Грегоријанец. Раскошни украси, многу оружје, црвен пламен во каминот од црн мермер. Податок за амбиент, средина и атмосфера. Асоцијативната моќ на оваа стожерна слика е насочена кон немирите што со своето надмено однесување ќе ги предизвика медведградскиот господар меѓу загрепчани. Автономен ЧО (=слика) еден од конституентите на



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.144)

*Слика 24. (автономна, стожерна) Хрватското поле и Хрватите во борбите против Турците во 1577та година. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера. Перфект во граматичка сегашност.* Скриената семантика на оваа стожерна слика се однесува на херојството на хрватските предци. Овој автономен ЧО (=слика) е еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.149)

*Слика 25. (автономна, стожерна) Неделен ден во “благородниот град на грчките ритчиња”; соборот за “спас на татковината”. Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера.* Стожерна слика за загрепскиот и хрватски менталитет, за народот кој се соочува со внатрешни немири, покрај непријатностите со Турците. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Автономен ЧО (=слика) комплементарен по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.157)

*Слика 26. (џлатее на слика 25, втор кадар на слика 25) Соборот од пратеници, при изборот на новиот бан. Податок за средина и атмосфера.* Уточнување на стожерната слика 25, така што се асоцираат немирите и непријатностите што допрва следуваат, а по откажувањето на Ѓуро Драшковиќ од должноста бан. Преку автономниот ЧО (=слика 25), оваа џлатее слика индиректно партиципира во концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.160)

*Слика 27. (автономна, стожерна) Гробот на благородната госпоѓа Марта Грегоријанец. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Смртта на жената на Стјепко Грегоријанец претставува “најава” за недоразбирањата во семејството Грегоријанец, кои ќе прераснат во отворени судири со загрепчани. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.174,175)

*Слика 28. (автономна, стожерна) Февруарски ден во Загреб. Зима, снег. Градските господа и граѓанството на Каптолскиот плоштад. Податок за амбиент и нагласен податок за средина и атмосфера.* Оваа автономна слика на денот на изборот на новиот бан Кристофер Унгнад претставува имплицитен приказ на загрепските немири што допрва следуваат. Еден од конституентите на концептот-ропство, разделограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна стожерна слика по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.194)

*Слика 29. (џлатее на слика 28, втор кадар на слика 28) Поворката на новиот бан. Нагласен податок за средина.* Како џлатее на стожерната слика 28, оваа претставува нејзино уточнување, особено според имплицитното означено-новиот бан “(...) немаше јуначки лик и однесување”. Преку автономната слика 28, оваа неавтономна слика посредно учествува во концептот-ропство, раздел-ограничена самостојност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.195)

*Слика 30. (автономна, стожерна) Бурна загрепска ноќ. Пламена месечина и облаци што “(...) се бркаа како бесна потеря”. Одајата во куќата на Иван Јакоповиќ. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Оваа стожерна слика за договорот на загрепчани да му се спротивстават на Стјепко Грегоријанец заради навредата на градот и граѓаните, во својата скриена семантика ги подразбира непокорноста, пркосот и бунтовноста на загрепчани. Еден од конституентите на концептот-ропство, раздел-немири, бунтовност од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.203,204)

*Слика 31. (автономна, стожерна) Одарот на мртвата Дора во куќата на златарот Крупиќ. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Стожерна слика која ја подразбира оневозможената љубов меѓу Дора и Павле Грегоријанец, како жртви на ропството, немирите, бунтовноста и потребата за самостојност. Во овој автономен ЧО (=слика) се “стопуваат” двата плана на романот-општото и личното, поточно паралелните сижеа пред





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

самиот крај, се спојуваат во смртта на Дора. Се случува поистоветување, идентификација на ликот на Дора со колективниот лик на загрепчани. Еден од конституентите на концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.261)

*Слика 32. (џцлатее на слика 31, втор кадар на слика 31) Црквичката Свети Иван и одарот на мртвата ќерка на златарот. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Оваа неавтономна слика е само уточнување на имплицитното означено на стожерната слика 31, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 31, џцлатее сликата 32 посредно зема учество во концептот-љубов (=оиевозможена љубов) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.262)

*Слика 33. (автономна, стожерна) Прекрасна божикна ноќ во Загреб. Ведро небо, златни ѕвезди, блажен мир во човечките души. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Божикната ноќ претставува прекрасна метафора на раѓањето на подобра иднина, односно слобода. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-слобода (=самостојност) од дескриптивната микроструктура и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Дора и загрепчани. (стр.265).

#### **Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).**

Овој тип опис во романот 33 од АШ се сретнува во само два примерока. Еден е опис на тивка загрепска ноќ, кога ѕвоното на камбанаријата на Свети Марко објавува полноќ. Станува збор за потенцирање на значењето на триумфот што Грга Чоколин ќе го извојува во клеветењето на Дора. Овој ЧО р. п. еф. има стварносен ефект (стр.93). Вториот, предизвикува и стварносен и просторен ефект. Се работи за детален опис на тивка, летна ноќ кога Клара Грубарова ќе ја искаже својата љубов кон Павле Грегоријанец, а овој ќе ја оттурне од себе, што пак ќе биде повод зловната самоборска господарка да подготви смртна одмазда против Дора (стр.234).

#### **Наративизиран опис**

НО во овој роман се сретнува во 20 примероци, од кои 15 се вовед во нова раскажувачка секвенца, а 5 претставуваат назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес. НО кои воведуваат во нова раскажувачка секвенца се (=глаголски именки): НО-1: стемнување (на Стјепко Грегоријанец му се соопштува дека спорот со загрепчани за враќање на Медведград може да биде во нивен прилог) (стр.18); НО-2: сеќавање (на загрепската независност со Златната була на Бела ИВ) (стр.39); НО-3: завидување, мразење (омразата на феудалните господари кои посегнуваат по слободата на Загреб) (стр.43); НО-4: враќање (непријатностите што Грга Чоколин \$ ги приредува на Дора) (стр.64); НО-5: сончање (кумата Магда ги дознава озборувањата за Дора и Павле, дело на Грга Чоколин) (стр.85); НО-6: молење (детето на Клара Грубарова се моли-неговата невиност, наспроти обидите на мајката да ја оиевозвозможи љубовта на Дора и Павле) (стр.105); НО-7: заесенување (организирање и спроведување на грабнувањето на Дора, која по казна на татка си е пратена во манастир) (стр.124); НО-8: стемнување, мирување (смртта на Марта Грегоријанец и отвореното непријателство меѓу таткото Стјепко и синот Павле) (стр.144); НО-9: шетање (вознемиреноста на загрепчани заради внатрешните немири и покрај непријатностите со Турците) (стр.152); НО-10: зима, т.е. “зимување” (вовед во раскажувачката секвенца-избирање нов бан, којшто не е Хрват, а што претставува преседан во историјата на Хрватска) (стр.183); НО-11: собирање, воведување (избирањето на новиот бан Кристофер Унгнад) (стр.190); НО-12: гостење, честење (непријатностите што на загрепчани, особено на Дора ќе



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

им ги приреди Стјепко Грегоријанец (стр.197); НО-13: мирување (како затишје пред бура-навредите на Стјепко Грегоријанец кон загрепчани со нападот на градот и навредите на Дора и златарот Крупиќ) (стр.200); НО-14: влегување (доаѓањето на банот Унгнад и Клара Грубарова во Загреб. Се создаваат услови за Клара да \$ напакости на Дора) (стр.238); НО-15: свонење (исповедта на Стјепко Грегоријанец пред смртта; помирувањето со синовите; признавањето на Јерко за свој син) (стр.282).

НО кои назначуваат околности во кои почнува да се одвива некој процес се: НО-16: продавање (околностите на Каптолскиот плоштад, каде што се случуваат повеќето настани) (стр.5); НО-17: врнење (подготовки за заверата на Стјепко Грегоријанец-да го задржи својот дотогашен имот-Медведград) (стр.49); НО-18: примање (гостите на златарот Крупиќ. Загрепските благородни граѓани се подготвуваат да му се спротивстават на медведградскиот господар) (стр.77); НО-19: тагување (Хрватска “тагува” не само заради непријателството со Турците, туку и заради недоразбирањата меѓу Медведград и загрепчани) (стр.149); НО-20: вознемирување (околностите во кои се проширува веста за смртта на Дора) (стр.259).

#### ***Супстантивизира предикат (=кондензирано дејство).***

СП во романот 33 од АШ е застапен во 15 примероци. Како опис на настан без предикативни белези, СП и тука покажува функционалност по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика) и по однос на ликовите, односно портретите на Дора Крупиќева и загрепчани. СП-1: опис на ужасот, згрозеноста на загрепчани, заради спалувањето на клада на грешникот-потурченик Фрањо Филиповиќ (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.35); СП-2: опис на ревносната реакција на загрепчани кои ја опустошуваат куќата на потурченикот Фрањо Филиповиќ (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.36); СП-3: опис на некогашната загрепска самостојност (функционален по однос на стожерната слика 9) (стр.41,42); СП-4: опис на насилничкото однесување на загрепските непријатели (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.44); СП-5: опис на бунтовничкиот дух на “старите гричани” (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.45); СП-6: опис на однесувањето на загрепските благородни господа, собрани на договор кај златарот Крупиќ (функционален по однос на стожерната слика 17) (стр.78); СП-7: опис на начинот на живот во самоборскиот замок на Клара Грубарова (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.95,96); СП-8: опис на настанот Клара Грубарова се обидува да го заведе Павле Грегоријанец (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.109); СП-9: опис на вознемиреноста на загрепчани по оставката на банот Ѓуро Драшковиќ (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.151); СП-10: опис на градските разговори за настојувањата на австриските надвојводи да ја отстранат банската должност (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.157); СП-11: опис на однесувањето на хрватските пратеници на соборот во Загреб, кога треба да се избере нов бан (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.160,161); СП-12: опис на однесувањето на загрепчани на чинот на прогласувањето на новиот бан (функционален по однос на стожерната слика 25) (стр.162,163); СП-13: опис на однесувањето на феудалните благородници при назначувањето на новиот бан (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.190); СП-14: опис на однесувањето на толпата народ при пристигнувањето на поворот на новиот бан (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.195); СП-15: опис на подготовките за одбрана од нападот на банот Кристофер Унгнад врз самоборскиот замок на Клара Грубарова (функционален по однос на стожерната слика 28) (стр.213).

#### ***Портретирање.***

Романот 33 од АШ има два “главни” протагониста-Дора Крупиќева и колективниот лик на загрепчани. Станува збор за специфичност на раскажувачката постапка која допушта идентификација на двата портрета, по таков начин што и нарацијата тече низ две паралелни сиејжни линии (загрепската градска драма, од една и љубовта на Дора Крупиќева и Павле Грегоријанец, од друга страна), за пред самиот крај, со смртта на девојката, нејзиниот лик,



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

односно портрет да стане единствен, таков што во себе веќе ги обединува одделните ликови на загрепчани, односно нивниот колективен лик.

### *Портретот на Дора Крупиќева*

#### *Директно портретирање:*

*Лично име.* Етимологијата на името Дора има латински корен и значи злато, подарок од бога, интелект, грациозност, надареност. Златото е симбол на спознанието, на бесмртноста. Златото е еден од симболите на Исус, на светлоста, сонцето, истокот. Дора е златото на златарот и атрибутите и значењето на нејзиниот лик е релевантно на симболиката што ја носи.

*Лик за себе (Дора за себе):* Дора ја признава сопствената збунетост од емоциите што ја преплавуваат при помислата на Павле (стр.39).

#### *Друг лик за ликот на Дора:*

*Златарот Крупиќ за Дора.* Тој ќе ја нарече “женски изрод” и “никаквица”, тогаш кога таа ќе ја “извалка” неговата чест, а по озборувањата за љубовта со Павле Грегоријанец, за потоа да ја сожале, зашто страдала заради таа љубов (стр.92, стр.136 и стр. 186,187); За *Магда погачарката*, кумата на Дора, таа е “(...) бела роза, таа гулабица, која има срце и божјите анџели да се гордеат со него, каква што нема во Згреб, која е чиста и кротка” (стр.140); *Грга Чоколин за Дора* зборува и размислува од гледна точка на својата потреба да \$ се одмазди затоа што ја одбила неговата љубов (стр.67, стр.91, стр.91 и стр.114); И *градските озборувачки* ја карактеризираат Дора како “чиста пченица”, “смрдлив плевел”, но сепак ја признаваат нејзината убавина и ја сожалуваат, кога е веќе мртва (стр 68, стр.87, стр.258);

Истакнатиот загрепчанец *Иван Јакоповиќ* ја нарекува Дора “чиста девојка” (стр.203), а *полковникот Бернард* кој се наоѓа во служба на Клара Грубарова ја истакнува убавината на Дора (стр.245); За *Стјепко Грегоријанец* Дора е “блудница”, “змија”, “златарско копице”, “(...) бара во која се истурил неговиот род” (стр.70, стр.71, стр.201, стр.202); За физичката убавина на Дора и за својата љубов кон неа, *Павле Грегоријанец* дава придонес со 7 фрагменти: таа е убава; има лице “чисто, како небесна ведрина”; “сладок анџел”; “чиста душа”; “чиста како небесно сонце”; “свети останки на небесен анџел” (стр.37, стр.71, стр.131, стр.142, стр.182, стр.262, стр.263).

*Наратор за лик (нараторот за ликот на Дора)* 12 фрагменти: Дора е девојка со убаво лице и уште поубава душа; таа е вљубена во Павле Грегоријанец; скромна во своето однесување, мила и со весела природа; се чувствува онеправдано заради клеветите на Грга Чоколин; таа е бледа и има црвени траги околу очите тогаш кога се враќа од манастир; Дора е убава и на смртниот одар (стр.9, стр.10, стр.56, стр.57, стр.61, стр.63, стр.83, стр.91,92, стр.132, стр.127,128, стр. 183, стр.262).

#### *Индиректно портретирање*

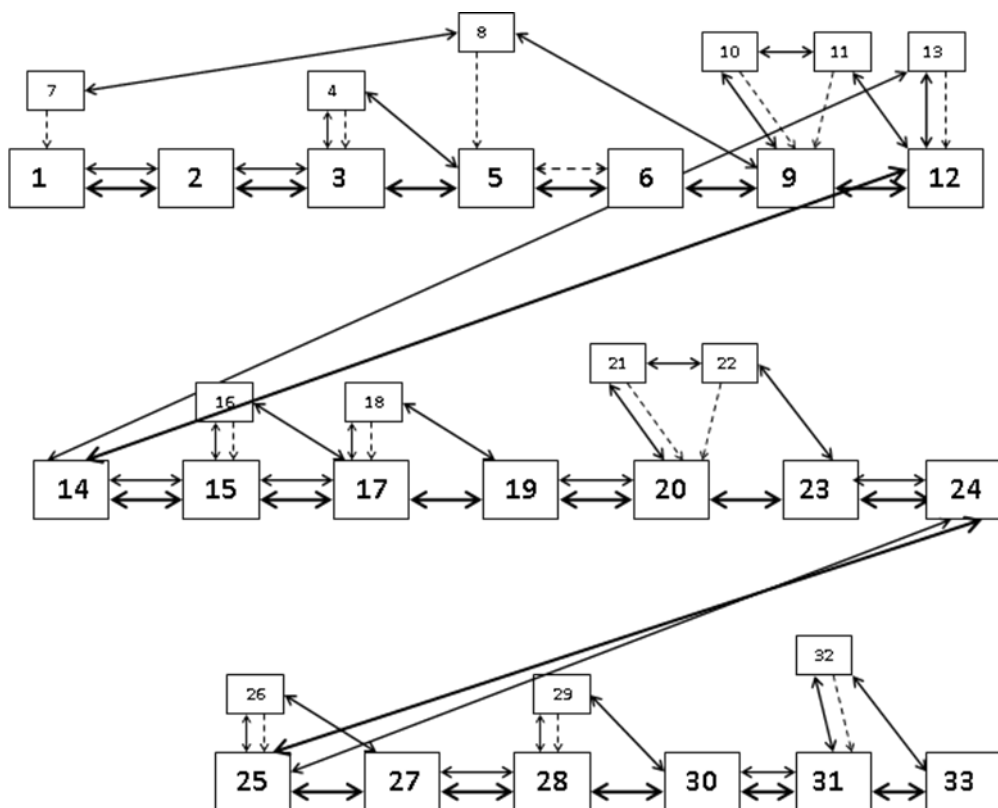
Преку наратија, ликот на Дора се портретира низ вкупно 22 фрагменти. Дора е златото на златарот, негова “умница”, “светица што се симнала од олтарот меѓу луѓето” и вљубена во Павле Грегоријанец. Дора е кротка, мирна, добра, благородна и побожна, чесна и чувствителна; таа е разумна-свесна за сталешките разлики меѓу неа и Павле. Дора е одмерена и мудра-знае да почитува авторитет; таа е реална, искрена и интуитивна-ја претчувствува несреќата, се плаши од неизвесноста на љубовта со Павле. (стр. 9, 10, стр. 13, стр. 37, стр. 38, стр.56, 57, стр. 59, стр. 61, стр. 63, стр.76, стр. 84, стр. 85, стр. 128, стр. 128, стр. 130, 131, стр. 143, стр. 144, стр. 175, стр. 176, стр. 176, стр. 217, стр. 218, 219, стр. 219).\*



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### Модел на свет.

Дури 20 стожерни ЧО (=слики) ја заситуваат хоризонталната оска на описното рамниште во романот 33 од АШ. Тие и сите 33 последователни ЧО (=слики), стожерни или ёцлатее, се поврзуваат според принципот-соседност (=метонимичност) и комплементарност. Стожерни ЧО (=слики) во овој роман се: 1, 2, 3, 5, 6, 9, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31 и 33. Принципот метафоричност (=сличност), како природа на врските на оската на селекција, освен што го остварува секој ЧО слика, стожерен или ёцлатее сам по себе (секоја слика има свое имплицитно означено), се реализира и преку функционалноста на ёцлатее сликите по однос на стожерните: неавтономната слика 7 гравитира кон автономната слика 1; ёцлатее сликата 4 е функционална по однос на стожерната слика 3; кон стожерната слика 9, според сличното со неа значење гравитираат неавтономните слики 10 и 11; стожерната слика 12 се уточнува преку ёцлатее сликата 13; неавтономната слика 16 е функционална по однос на автономната слика 15; ёцлатее сликата 18 гравитира кон стожерната слика 17; стожерната слика 20 ја сублимира скриената семантика на неавтономните слики 21 и 22; ёцлатее сликата 26 е функционална по однос на автономната слика 25; неавтономната слика 29 гравитира кон стожерната слика 28 и ёцлатее сликата 32 претставува уточнување на автономната слика 31. Стожерните слики: 2, 6, 14, 19, 23, 24, 27, 30 и 33 се “осамени” заради отсуството на семантички “товар” од ёцлатее слика, која би гравитирала кон нив според сличното значење.





## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Легенда:

	↔	стожерна врска
(=метонимичност)		
	↔	комплементарна врска
(=метонимичност,		соседност)
éclatéеврска	>	(=метафоричност, сличност)

### Идеограм 2-а.

#### Дескриптивна микроструктура.

Дескриптивната микроструктура на романот 33 од АШ е конституирана од три пола: *ропство*, *слобода* (=самостојност), и *љубов* (=оиевозможена љубов).

Концептот-ропство се спецификува преку два раздела: еден од нив-ограничена самостојност го сублимира значењето од оние стожерни ЧО (=слики) што подразбираат-загрозување на слободата на загрепчани (слика 3, слика 6, слика 12 и слика 28), а другиот-немири, бунтовност го претвора во смисла значењето од стожерните ЧО (=слики) кои се однесуваат на револтот на загрепчани по однос на оние што ја загрозуваат нивната слобода, т.е. самостојност (слика 5, слика 23, слика 24, слика 25, слика 27 и слика 30). И покрај прецизирањето на имплицитната семантика на автономните слики по однос на овие два раздела, таа останува во доменот на полот-ропство којшто ја дефинира неговата елементарна смисла.

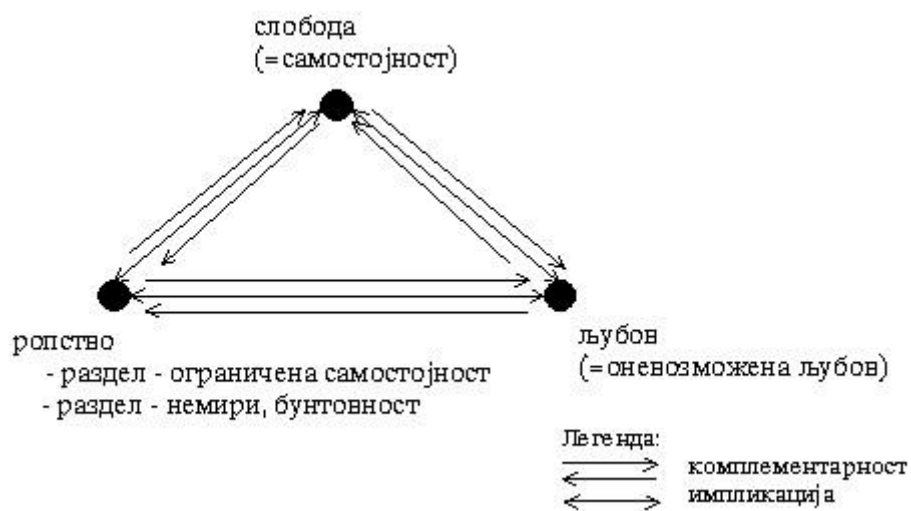
Концептот-слобода (=самостојност) го сублимира и го претвора во смисла имплицитното означено на стожерните ЧО (=слики): 1, 2, 9, 17, 19 и 33.

Концептот-љубов (=оиевозможена љубов) го сублимира значењето на стожерните ЧО (=слики): 14, 15, 20 и 31.

Односите меѓу концептите во дескриптивната микроструктура на романот 33 од АШ се односи на комплементарност и импликација.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШКОП



Идеограм 2-

б.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 1.3. НА ПРУГОРНИНАТА – Иван Цанкар

**(Иван Цанкар: На пругорнината. - Скопје, “Култура”; “Македонска книга”; “Мисла”; “Наша книга”, 1983)**

Квантитативен биланс од анализата на описното рамниште во романот *На пругорнината* од Иван Цанкар (понатаму НП од ИЦ):

**-Чист опис (=слика)**-35 примероци;

**-Чист опис со реален и просторен ефект**-6 примероци;

**-Наративизиран опис**-6 примероци;

**-Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство)**-8 примероци.

**Портрет.** Романот НП од ИЦ има два протагониста-мајката Францка и синот Лојзе. Бројот на портретистичките фрагменти по однос на ликот, односно портретот на Францка е поголем од оние за ликот, односно портретот на Лојзе. Тоа сепак не дава за право првиот да се прогласи за “главен”, од проста причина што и двата лика, односно портрета стануваат еден. Таквиот третман на категоријата лик, односно портрет го допушта природата на ЧО (=слики), со кои ликовите, односно портретите на Францка и Лојзе се комплементарни (=двонасочна релација-лик, односно портрет по однос на ЧО и обратно), но и карактерот на нарацијата.

*Портретот на Францка*

*Директно портретирање:*

**-Наратор за лик**-29 фрагменти;  
**Детаљ:**

**-Друг лик за ликот**-9 фрагменти;

**-портретистички детаљ-рака/раце**-12 фрагменти      **-портретистички детаљ-очи**-7фрагменти.

*Индиректно портретирање:*

**-Портретирање преку нарација**-69 фрагменти.

**Карактер на нарацијата.** Нарацијата во романот НП од ИЦ е омнисцентна. Беспрекорното раскажување (=нарација во широка смисла) става на показ симетрична подвоеност на романот во два дела. Првите четири поглавја, од вкупно осум се приказ на судбината на мајката Францка во детството и младоста, а другите четири се однесуваат на тажната приказна на семејството Михови од пругорнината на сиромасите, по таков начин што акцентот е ставен на претставување на судбината на Лојзе. На средината од романот се случува поистоветување на двата лика. Не станува збор за претопување на ликот, односно



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

портретот на Лојзе во ликот, односно портретот на Францка, туку паралелно третирање на трагичните судбини на мајката и синот во вториот дел од романот. Тогаш се случува и трансформацијата на атрибутите од портретот на Францка во портретот на Лојзе, за портретот на мајката да продолжи да постои во готова, завршена форма и имплициран во портретот на синот. По таков начин, романот НП од ИЦ добива еден протагонист, односно портрет со кој ентитетите на описното рамниште, особено ЧО (=слики) и СП ќе ги остваруваат своите легитимни односи. Овој портрет (образуван по пат на трансформација на одделните портретистички фрагменти за ликовите на Францка и Лојзе, поточно повторување на судбината на мајката преку судбината на синот) добива широки димензии, така што атрибутите, предадени преку можностите на директното и индиректното портретирање за ликот на Францка се мултиплицираат во ликот на Лојзе, односно на сите пругорнинци. Како такви, во кондензирана форма се присутни во ЧО (=слики). ЧО (=слики) пак и овде се особено карактеристични според својата антропоморфност и составката *атмосфера* која е најсилниот обединувачки фактор по однос на атрибутите, односно судбините на двата лика. Релацијата меѓу нив во сите случаи е двонасочна (=комплементарна). НО има концизна форма, најчесто само една реченица, нешто кое се должи на високиот квалитет на нарацијата.

**“Кутија со фотографии”. Именување, континуитет, комплементарност (=метонимичност, соседност) и сличност (=метафоричност) на ЧО (=слики)**

*Слика 1. (автономна, стожерна) Тивка ноќ, темнина во собата, “тиктакање” на сидниот часовник. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Оваа автономна слика со висок степен на кондензирана семантика по однос на сите следни последователни слики, стожерни или ёцлатее, претставува асоцијација на тешката судбина на Францка што допрва ќе почне да се расплетува (=презент по однос на футур). Конституент е на концептот-судбина (*тешка, тажна, трнлива*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка, но посредно и по однос на ликот, односно портретот на сè уште неродениот Лојзе. Неговата судбина е имплицирана во судбината на неговата мајка. (стр.7)

*Слика 2. (автономна, стожерна) Разденување, мугра над селото; светлина над ридовите и сенка над селото. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Имплицитното означено на оваа стожерна слика е израз на вербата, надежта, оптимистичките очекувања на Францка не само од патувањето на Света Гора, туку и од животот. Конституент на концептот-верба, *надеж*, (=оптимистички копнежи, *светла иднина*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.11)

*Слика 3. (ёцлатее на слика 2, втор кадар на слика 2) Ден над селото; сонце на врвот од ридот, сенки во долината; воденицата, убавиот бел коловоз, потокот, дрвјата. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Како ёцлатее на автономната слика 2, слика 3 претставува нејзино дополнување, прецизирање на контрастот меѓу светлината и сенките, забележителен и по разденувањето. Преку стожерната слика 2, неавтономната слика 3 посредно станува партиципиент во концептот-верба, *надеж* (=оптимистички копнежи, *светла иднина*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.13,14)

*Слика 4. (автономна, стожерна) Патот од селото до Света Гора: грапав, каменлив со стрмни пругорништа. Долината пак “(...) болскаше сета во сончевина”. Податок за амбиент и атмосфера.* Стрмниот и каменлив пат, наспроти сончевата долина претставува метафора на животот, т.е. судбината на Францка и на нејзиниот син Лојзе. Во својата болка и сиромаштија, Францка цел живот ќе се наоѓа од другата страна на раскошот на богатите. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.14,15,16)





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

*Слика 5. (џцлатее на слика 4, втор кадар на слика 4) Патот до Света Гора, вторпат. Колата пред Францка. Камења што чкртаат и се кршат. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Оваа неавтономна слика претставува уточнување, т.е. распрскување на стожерната слика 4, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 4, џцлатее сликата 5 индиректно обезбедува место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.19)

*Слика 6. (автономна, стожерна) Света Гора; камбани што произведуваат убав звук, воздух исполнет со прекрасна песна. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Стожерна слика чија скриена семантика подразбира асоцијација на оптимизмот, надежите на Францка за среќна иднина. Автономен ЧО (=слика) што е еден од конституентите на концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.19, 20)

*Слика 7. (џцлатее на слика 6, втор кадар на слика 6) Црквата на Света Гора. Олтарот болска од запалени свеќи, злато и сребро. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Неавтономна слика што го прецизира значењето на стожерната слика 6, кон која гравитира според сличното со неа значење. Преку автономната слика 6, џцлатее сликата 7 посредно учествува во концептот-верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.21)

*Слика 8. (џцлатее на слика 4, трет кадар на слика 4) Патот од Света Гора кон селото, третпат. Квечерина, издолжени сенки, мрак. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Дополнување на стожерната слика 4. Патот сега има обратен правец. Францка доживеа среќа, но болката во неа од почетокот на патувањето станува латентна. Преку стожерната слика 4, џцлатее сликата 8 индиректно наоѓа место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.24)

*Слика 9. (автономна, стожерна) Господското село Лешевје. Стрмни карпи, брановидна, ретка корија, зелени рамнини, брзи води. Податок за амбиент и атмосфера.* Стожерна слика што го означува почетокот на ропскиот живот-слугувањето на Францка. Овој автономен ЧО (=слика) е конституент на нов концепт од дескриптивната микроструктура-ропски живот, раздел-слугување, сиромаштија. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.26)

*Слика 10. (автономна, стожерна) Господарската куќа спроти куќата на Маришевица, со “(...) смуртени очи, чемерна и злобна”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Господарската куќа и нејзините атрибути се метафора на надменоста на богатите господа. Оваа автономна слика е еден од конституентите на концептот-ропски живот, но раздел-надменост на господарите од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка, посредно и по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.26,27)

*Слика 11. (џцлатее на слика 9, втор кадар на слика 9) Куќата на Маришевица врз која “(...) сонцето никогаш не сјаеше”. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Овој џцлатее ЧО (=слика) на куќата во која слугува Францка претставува уточнување на автономната слика 9 за селото Лешевје. Се претставуваат околностите на животот на Францка како слугинка. Преку стожерната слика 9, неавтономната слика 11 посредно обезбедува место во концептот-ропски живот, раздел-слугување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.30)

*Слика 12. (автономна, стожерна) Малечката долина над селото Лешевје; дрвената капела на Мајка Богородица, небото-и сино и црвено и златно. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Стожерна слика, како асоцијација на копнежите на Францка и



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

вербата (капелата на Мајка Богородица) во светла иднина. Еден од конституентите на концептот-верба, *надеж* (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.30,31)

*Слика 13. (автономна, стожерна) Ноќ на средба. Темница, притаено шумолење на водата, расонета змија, црни карпи. Средба прва. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Автономна слика, преку која се предвидува залудноста на копнежите на Францка преку реалната и едновременно виртуелна средба со богатиот господин. Показател за тажната судбина на Францка. Еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.32)

*Слика 14. (џцлатее на слика 13, втор кадар на слика 13) Рана мугра. Црна рака што носи бела светлина. Средба втора. Нагласен податок за атмосфера.* Неавтономна слика, уточнување на стожерната слика 13. Црната рака, како метафора на судбината на Францка. Преку автономната слика 13, оваа џцлатее слика индиректно наоѓа место во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.34,35)

*Слика 15. (џцлатее на слика 12, втор кадар на слика 12) Долги кечерини, небо како црвен абажур, немирни, исплашени сенки. Податок за амбиент и атмосфера.* Неавтономна слика, која според сличното значење гравитира кон стожерната слика 12, чие прецизирање е, а по однос на копнежите на Францка. Преку автономната слика 12, џцлатее сликата 15 посредно партиципира во концептот-верба, *надеж* (=оптимистички копнежи, светла иднина) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.36)

*Слика 16. (џцлатее на слика 13, трет кадар на слика 13) Студените ноќи во селото кон крајот на летото; темните сенки, недоверчиви и зловни, си издолжени раце. Податок за атмосфера.* Неавтономна слика, чие имплицитно означено ја подразбира тажната судбина на Францка. Преку стожерната слика 13, кон која гравитира според сличното со неа значење, оваа џцлатее слика посредно обезбедува учество во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.36)

*Слика 17. (џцлатее на слика 13, четврти кадар на слика 13) Есента во селото Лешевје. Капливи патеки, мртви врапчиња, земја покриена со скршени гранчиња и мокри лисја; долината-студена и влажна, водата надојдена, тревите жолти. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Четврто уточнување на стожерната слика 13, чија скриена семантика се однесува на тешката судбина на Францка. Оваа џцлатее слика носи поголемо количество на имплицитна, латентна тегобност по однос на другите неавтономни што гравитираат кон стожерната слика 13. Преку автономната слика 13, неавтономната слика 17 посредно партиципира во концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.38,39)

*Слика 18. (автономна, стожерна) Патот од селото Лешевје кон родното село. Темница, дожд, осамени колиби, пустелија без луѓе, лаење на пци. Податок за амбиент средина и нагласена атмосфера.* Оваа стожерна слика е уште една асоцијација за тешката судбина на Францка, така што претставува еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна е по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.44)

*Слика 19. (автономна, стожерна) Градецот каде што Францка ќе се омажи. Железничката станица; голите здодевни ритчиња на пругорнината над градецот и убавите дрвореди, тревници, бели куќи во градецот. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Автономна ЧО (=слика) што отвора ново поглавје во тажната судбина на Францка-бракот со кројачот Тоне Михов. Оваа стожерна слика е еден од конституентите на концептот-



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.48,49)

Слика 20. (автономна, стожерна) *Убавите кечерини во чудесната есен што се раздиплила над градецот: бели облачиња, чиста синевина на небото. Податок за амбиент и нагласена атмосфера.* Скриената семантика на оваа стожерна слика ги имплицира повторно родените надежи на Францка за светла иднина. Еден од конституентите на концептот-верба, *надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина)* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.50)

Слика 21. (автономна, стожерна) *Станот на Михови: голема соба, големо огледало во позлатена рамка, слики на светители, огромна керамичка печка, бели постелнини на високите кревети, цвеќиња на прозорците. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Овој автономен ЧО (=слика) ја дава опстановката на почетокот од заедничкиот живот на Тоне Михов и Францка, а во своето имплицитно означено ги подразбира за кратко остварените копнежи на Францка. Еден од конституентите на концептот-верба, *надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина)* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.66)

Слика 22. (автономна, стожерна) *Пругорнината на сиромашните: сместена во каменлив дол, меѓу пусти ридје, обраснати со неплодни грмушки. Пропаднати занаетчи, селани со изгубен имот, пијаници. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Стожерен ЧО (=слика), со клучна улога по однос на функционалноста на описното рамниште во романот НП од ИЦ. Неговото имплицитно означено е насочено кон концептот-ропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.69,70)

Слика 23. (џцлатее на слика 22, втор кадар на слика 22) *Собата на Михови во трошната куќарка на пругорнината. Податок за амбиент и нагласени средина и атмосфера.* Оваа неавтономна слика претставува распрскување и уточнување на стожерната слика 22, така што го прецизира амбиентот, средината и атмосферата на слика 22. Впрочем, слика 23 претставува “слика во слика”, или “зголемен”, “фокусиран” кадар на автономната слика 22, кон која гравитира според сличното значење. Преку стожерниот ЧО (=слика 22), џцлатее сликата 23 посредно станува партиципиент во концептот-ропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.74)

Слика 24. (џцлатее на слика 22, трет кадар на слика 22) *Патот од пругорнината до родното село. Пустелија, самотни колиби, голи ридје. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Опишаниот во оваа неавтономна слика пат е метафора на сиромаштијата, болката и понижувањето. Францка е принудена да бара пари од мајка си за да го прехрани семејството. Преку стожерната слика 22, овој џцлатее ЧО (=слика) индиректно наоѓа место во концептот-ропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.75)

Слика 25. (џцлатее на слика 22, четврти кадар на слика 22) *Ракиџилницата на пругорнината: ниска, темна, нечиста, но топла и исполнета со чад соба. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Уште еден “фокусиран” кадар по однос на стожерната слика 22 преку која оваа неавтономна слика индиректно обезбедува место во концептот-ропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.87)

Слика 26. (автономна, стожерна) *Училишна свеченост: богати господа од градецот; кошници со јадења. Белите куќи од градецот, а понатаму пругорнината на сиромашните.*



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

*Податок за амбиент, нагласена средина и атмосфера.* Станува збор за автономна слика која означува пресвртница во нарацијата (во широка смисла), затоа што подразбира давање примат на животната приказна на синот, за сметка на што онаа на мајката станува секундарна. Заправо, судбината на Францка се удвојува преку судбината на Лојзе, за потоа и да се мултиплицира по однос на сите пругорнинци. Овој стожерен ЧО (=слика) како скриено значење ги носи надежите на Лојзе за светла иднина, зашто токму тој ќе ја добие стипендијата за школување во Љубљана. Едновременно ги подразбира и надежите на Францка, своите неостварени копнежи да ги оствари преку желбите на синот. Еден од конституентите на концептот-верба, *надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина)* од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.99,100)

*Слика 27. (автономна, стожерна) Патот од пругорнината до Љубљана: црн рид; високи згради, фабрички оџак, широки градини. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Скриеното значење на оваа стожерна слика подразбира повторување на трнливата судбина на мајката-во судбината на синот. Еден од конституентите на концептот-судбина (*=тешка, тажна, трнлива*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.106,107)

*Слика 28. (џлатее на слика 27, втор кадар на слика 27) Куќата и собата на ученикот Лојзе во Љубљана: пространи, убаво наместени; лоша газдарица. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Уточнување, т.е. распрскување на имплицитната семантика на стожерната слика 26повторување на судбината на мајката, во судбината на синот. Преку автономната слика 27, оваа џлатее слика посредно партиципира во концептот-судбина (*=тешка, тажна, трнлива*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.107,108)

*Слика 29. (џлатее на слика 22, петти кадар на слика 22) Пругорнината на сиромашните: смрт, глад, истоштени и исплашени луѓе. Податок за нагласени средина и атмосфера.* Неавтономна слика по однос на стожерната слика 22, преку која посредно учествува во концептот-ропски живот (*=служување, сиромаштија*) од дескриптивната микроструктура.

Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.111)

*Слика 30. (џлатее на слика 27, трет кадар на слика 27) Патот од пругорнината до Љубљана, вторпат: бескрајна рамнина, сивило, густа магла, осаменост. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Како своевидно распрскување на значењето на стожерната слика 27, оваа неавтономна слика подразбира уште една потврда за повторувањето на животната приказна на мајката во онаа на синот. Преку автономната слика 27, џлатее слката 30 посредно партиципира во концептотсудбина (*=тешка, тажна, трнлива*) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Лојзе и посредно по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.130,131)

*Слика 31. (џлатее на слика 22, шести кадар на слика 22) Сурова, одвратна, гола беда во собата на Михови на пругорнината. Податок за амбиент, нагласена средина (Францка останува сама) и нагласена атмосфера.* Уште едно уточнување на имплицитно означеното на стожерната слика 22, “кадар во кадар” по однос на слика 22. Преку неа, џлатее сликата 31 индиректно се сместува во концептот-ропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.136)

*Слика 32. (џлатее на слика 22, седми кадар на слика 22) Изменетата и проширена пругорнина на сиромашните: бедни, немалтерисани колиби, растурени сламени покриви, прозорци затворени со хартија; нови луѓе од градецот на пругорнината на сиромашните. Нагласен податок за амбиент, средина и атмосфера.* Неавтономна слика чиј најголем адут е податокот за амбиент. Заправо, џлатее слика како “кадар во кадар” по однос на стожерната слика 22, преку која и посредно учествува во концептотропски живот, *раздел-служување, сиромаштија* од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе, но и сите пругорнинци. Судбината на Францка се мултиплицира. (стр.137)

*Слика 33. (автономна, стожерна) Осамено карпесто место во тесна долина, а во неа бела зграда со високи сидишта. Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Стожерна слика која е уште една потврда за повторувањето на судбината на Францка, овојпат преку судбината на ќерката Францка (таа тргнала да го бара господинот од белата зграда со високи сидишта). Еден од конституентите на концептот-судбина (=тешка, тажна, трнлива) од дескриптивната микроструктура. Комплементарна по однос на ликот, односно портретот на Францка. (стр.153)

*Слика 34. (еџлатее на слика 22, осми кадар на слика 22) Собата на Михови на пругорнината, вторпат. Отворена врата, искршени прозорци, мирис на мртовци. Податок за амбиент, средина и нагласена атмосфера.* Овој еџлатее ЧО (=слика) по однос на стожерната слика 22 е опис во размислувањата на мајката Францка, што ќе се обвистини. Како уточнување на стожерната слика 22, тој преку неа посредно партиципира во концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Комплементарен по однос на ликот, односно портретот на Францка и посредно по однос на ликот, односно портретот на Лојзе. (стр.155)

*Слика 35. (автономна, стожерна) Пругорнината на сиромашните низ погледот на Лојзе: копа кукарки, “(...) стиснати како исплашено стадо”; мемливи соби, влажни сидови, слаби, исплашени лица; деца со остарен лик и брчкосано чело; воздух исполнет со беда. “Бесконечната пругорнина на сиромаси беше пред него и народот-слуги живееше на таа пругорнина”.Податок за амбиент, средина и атмосфера.* Овој ЧО (=слика), чие скриено значење е исто по однос на она од стожерната слика 22, се диференцира во стожерен затоа што пропаднатиот студент Лојзе ја продолжува трнливата животна врвица на неговата мајка. Преку оваа автономна слика портретот на Лојзе станува “одговорен” за мултипликацијата на трагичните судбини на пругорнинците, кои во дескриптивниот дискурс на романот НП од ИЦ се влеваат во смислата што ја носи концептот-ропски живот, раздел-служување, сиромаштија од дескриптивната микроструктура. Стожерната слика 35 е еден од неговите конституенти и е комплементарна по однос на ликовите, односно портретите на Лојзе, Францка и сите пругорнинци.

#### **Чист опис со реален и просторен ефект (=референцијална илузија).**

ЧО р. п. еф. е застапен во 6 примероци.

Примерок-1: опис на разденувањето на ден Духовден (изразит реален ефект, за да се потенцира важноста на тој ден за Францка, која треба да замине на Света Гора) (стр.12);

Примерок-2: опис на студена ноќ во селото Лешевје (реален ефект-Францка ќе сфати дека залудни се нејзините копнежи, кога непознатиот господин ќе ја напушти) (стр.43);

Примерок-3: опис на есенска ноќ и железничката станица во градецот (реален ефект; се потенцира вљубувањето на Тоне и Францка) (стр.51);

Примерок-4: опис на претворање на вечерината во мрак (реален ефект; се истакнува илузорноста на мечтаењата на Францка и Тоне) (стр.54);

Примерок-5: опис на студен мартовски ден (реален и просторен ефект; се интензивира впечатокот по однос на тешкотијата Лојзе да остане во Љубљана, заради сиромаштијата) (стр.156);

Примерок-6: опис на патот од пругорнината до Љубљана и околината (реален и просторен ефект; се потенцира повторувањето на судбината на Францка во онаа на синот Лојзе) (стр.164).

#### **Наративизиран опис.**



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

НО во романот НП од ИЦ е присутен во 6 примероци (два се *назначување околности во кои почнува да се одвива некој процес*, а четири претставуваат *вовед во нова раскажувачка секвенца*). НО-1: назначување околности во кои почнува да се одвива процесот-треперње (=глаголска именка) (шумењето на ноќта и исчекувањето на Францка во ноќта спроти Духовден) (стр.7); НО-2: вовед во нова раскажувачка секвенца-слугување (=глаголска именка) (почетокот на ропскиот живот на Францка во селото Лешевје) (стр.26); НО-3: вовед во нова раскажувачка секвенца-слугување (=глаголска именка) (слугувањето на Францка во градецот, кај началникот на железничката станица) (стр.47); НО-4: вовед во нова раскажувачка секвенца-преселување (=глаголска именка) (преселувањето на Михови на пругорнината) (стр.69); НО-5: назначување околности во кои почнува да се одвива процесот-семнење (=глаголска именка) (сиромаштијата на пругорнинците) (стр.74); НО-6: вовед во нова раскажувачка секвенцазаминување (глаголска именка) (ученикот Лојзе заминува во Љубљана) (стр.94).

#### **Супстантивизиран предикат (=кондензирано дејство).**

Романот НП од ИЦ има 8 примероци СП, т.е. опис на настан, функционален по однос на ликовите, односно портретите на Францка и Лојзе и по однос на конкретен стожерен ЧО (=слика). СП-1: опис на однесувањето на селаните на ден Духовден (функционален по однос на стожерната слика 2) (стр.11); СП-2: опис на цагорот пред црквата на Света Гора (функционален по однос на стожерната слика 6) (стр.21); СП-3: опис на ноќните копнежи на Францка (функционален по однос на стожерната слика 12) (стр.36); СП-4: опис на однесувањето на младите во градецот (функционален по однос на стожерната слика 20) (стр.49,50); СП-5: опис на “борбата за живот” на пругорнинците (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.69,70); СП-6: опис на збогувањето на Тоне Михов со пријателите од пругорнината (функционален по однос на стожерната слика 22) (стр.90); СП-7: опис на “патувањето” на Лојзе низ своите мечти (функционален по однос на стожерната слика 26) (стр.98); СП-8: опис на црковната миса во Љубљана, како израз на надежите на Францка и Лојзе за светлата иднина на синот (функционален по однос на стожерната слика 26) (стр.107).

#### **Портретирање.**

Портретистичката постапка во романот НП од ИЦ има свои автентични особености. Станува збор за портретирање на два лика-Францка и Лојзе, по таков начин што портретот на Францка се заокружува во првиот дел од романот (првите четири поглавја), а ликот на Лојзе се гради во вториот дел, иако портретистичките фрагменти за него се имплицирани уште во процесот на оформување на портретот на Францка. По ист начин, иако како лик егзистира паралелно со ликот на Лојзе во последните четири поглавја, атрибутите на Францка се содржани, поточно се удвојуваат преку ликот на Лојзе, за кон крајот на романот да се мултиплицираат во сите пругорнинци, на оние со кои делат иста судбина (за овие последниве не може да се зборува како за заокружени поединечни портрети, туку за своевиден колективен портрет, кој обезбедил приказ преку портретот на Францка, односно оној на Лојзе). На портретот на Францка му се случува транспонација во портретот на Лојзе и сите пругорнинци, поточно портретот на Францка е матрицата од која тие ќе се изродат. Ваквата морфологија на портретот во романот НП од ИЦ не ќе имаше никаква смисла доколку не беше поврзана со имплицитното означено на ЧО (=слики), стожерни или ецлатее. Од вкупно 35 ЧО (=слики), портретот на Францка остварува непосредна заемна функционалност (=компатибилност) со 30 слики, а портретот на Лојзе е непосредно компатибилен со 4 слики. Непосредната компатибилност со ЧО (=слики) на портретот на Францка значи посредна компатибилност на портретот на Лојзе со истите тие слики и обратно. Единствено со стожерната слика 33, портретот на Францка не е “придружен” од портретот на Лојзе (оваа слика значи удвојување на судбината на Францка во судбината на ќерката Францка). Сето ова дава за право ликот, односно портретот на мајката на Францка да се третира како претставник на Лојзе и сите пругорнинци, најмногу заради најбројните портретистички фрагменти по однос на нејзиниот



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

лик, но и затоа што портретистичките фрагменти за ликот на Лојзе не даваат ништо што веќе не е содржано во портретот на Францка. Во секој случај, Иван Цанкар ја остварил целта- \$ подигнал споменик на неговата мајка!

### *Портретот на Францка*

Портретот на Францка се гради континуирано-од детството и младоста, сè до остарувањето и смртта на пругорнината.

### *Директното портретирање:*

*Нараторот за Францка:* Дробно, малечко, чувствително девојче кое ќе порасне во витка и нежна девојка, тогаш кога ќе стане слугинка. Таа се сообразува со ропскиот живот. Многу болни чувства заради изгубените и неостварени копнежи ќе ја следат постојано. Нежната девојка-слугинка со “господско лице” е среќна само кога ќе стане мајка. Животот на пругорнината \$ ја одзема некогашната убавина, затоа што слугинката станала робинка. Безброј понижувања заради семејството и синот Лојзе се нејзината судбина. Изгледот на остарената Францка е последица на тешкиот живот на слугинка од пругорнината (стр.: 12, 13, 13, 16, 16, 17, 19, 26, 30, 42, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 55, 69, 70, 77, 98, 112, 120, 135, 136, 147, 168, 170, 171).

*Друг лик за Францка:* “улаво” и “будалесто” момеспоред *луѓето одколата* по која трча Францка (стр.16); за *непознатиот господин од Лешевје* Францка е девојка со нежно лице, но груби раце (стр.31) и “(...) момето беше будалесто, мошне нечисто и парталаво” (стр.42) според *Тоне*, идниот маж на Францка, таа е исплашена, сосема поинаква од другите девојки, со доверливи очи и без надменост во однесувањето; тој ќе ја регистрира болката кај Францка при доселувањето на пругорнината; Тоне ќе ја навредува и обвинува Францка, префрлајќи \$ ја сопствената вина заради економското пропаѓање (стр.52, стр.52, стр.69); за *мајка* тааи’ е “несмасница” (стр.56);

### *Детаљ.*

*Портретистичкиот детаљ-рака/раце* се сретнува во 12 фрагменти. Овој детаљ, преку легитимниот начин на функционирање (=метонимиска реификација) претставува израз и едновременно последица на ропскиот живот на Францка. Вниманието кон детаљотрака/раце е насочено дури и тогаш кога Францка се наоѓа на смртниот одар (стр.: 29, 31, 38, 38, 41, 42, 47, 94, 95, 147, 150, 171).

*Портретистичкиот детаљ-очи* станува функционален во оние наративни пасажи што ја искажуваат или макотрпната работа на Францка (заради што и заслабнале очите), или пак кога во своите копнежи и размислувања таа е загледана некаде. Детаљот-очи има извонреден придонес за портретирањето на ликот на Францка. (стр.: 112, 135, 135, 136, 147, 155, 170)

*Индириктното портретирање (=портретирање преку нарација)* за портретот на Францка придонесува со дури 69 фрагменти. Природата на овој начин на портретирање, а по однос на заемната функционалност на ликот, односно портретот со ЧО (слики) и СП покажува дека најчесто, тој го повторува и проширува она што како готова информација го даваат можностите на директното портретирање. Тоа не значи дека индириктното портретирање никогаш не дава нови информации по однос на ликот, ниту пак дека “повторувањето” нема воопшто квалитативна делотворност. За ликот, односно портретот на Францка, портретирањето преку нарација дава нови и ги дополнува податоците од директното портретирање, така што се карактеризира: контемплативноста, нагласената чувствителност, побожноста, интроверноста, копнежливоста, кротката природа, скромноста, исполнетоста со љубов, потребата да биде сакана, покорното поведение-соодветно на животната судбина,



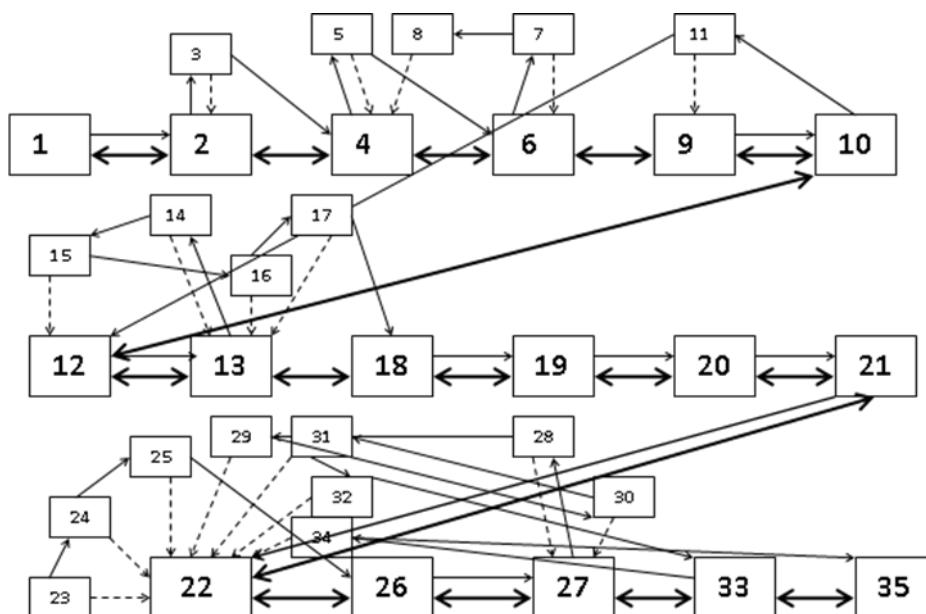
#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

работливоста, благородноста, човечноста, воздржаноста, трпеливоста, погазената гордост заради сиромаштијата, пожртвуваноста како мајка и жена, големината на мајката-Францка, стравот од самотијата и секако, најмногу од сè-трагичната судбина на слуга-роб (стр.: 7, 8, 8, 8 и 9, 9, 10, 10, 13, 14, 15, 17, 17, 18, 18, 22, 22 и 23, 24 и 25, 29, 35, 35, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 47, 47, 47, 48, 49, 52, 52, 54, 54, 55, 56, 66, 67, 74, 75, 76, 76, 76, 77, 77, 77, 80, 81, 87, 89, 94, 94, 94, 95, 97, 98, 99, 111 и 112, 112, 113, 116, 135, 139, 139, 140, 147, 170, 171).

#### Модел на свет.

Романот НП од ИЦ има 35 ЧО (=слики) од кои 17 се стожерни а 18 ёцлатее. Поврзани според начелотометонимичност (=соседност) и комплементарност, оската на комбинација ја заситуваат стожерните слики: 1, 2, 4, 6, 9, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 33 и 35.

Метафоричноста (=сличноста), како начин на поврзување на ёцлатее ЧО (=слики) по однос на автономните, на оската на селекција се реализира по следниов начин: стожерната слика 2 го подразбира имплицитно означеното на неавтономната слика 3. Кон стожерната слика 4, според сличното со неа значење гравитираат ёцлатее сликите 5 и 8. Автономната слика 6 го собира во себе значењето на неавтономната слика 7, а стожерната слика 9 она на ёцлатее сликата 11. Стожерната слика 12 го подразбира значењето на неавтономната слика 15. Кон автономната слика 13 гравитираат ёцлатее сликите 14, 16 и 17. Стожерната слика 22 има највисок сублимирачки капацитет (тоа е сликата на пругорнината, нешто кое претставува оправдување на заглавието на романот-преку функционалноста на описот; оваа слика е “роман во мало”), така што по однос на неа функционални се ёцлатее сликите: 23, 24, 25, 29, 31, 32 и 34. Стожерната слика 27 го собира значењето на неавтономните слики 28 и 30. “Осамени” се стожерните слики: 1, 10, 18, 19, 20, 21, 26, 33 и 35. По однос на нив не е забележана функционалност на некоја ёцлатее слика.



Легенда:





УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
 ↔ стожерна врска

(=метонимичност)

↔ комплементарна врска  
 соседност)

(=метонимичност,

éclatéеврска

> (=метафоричност, сличност)

### Идеограм 3-а.

#### Дескриптивна микроструктура.

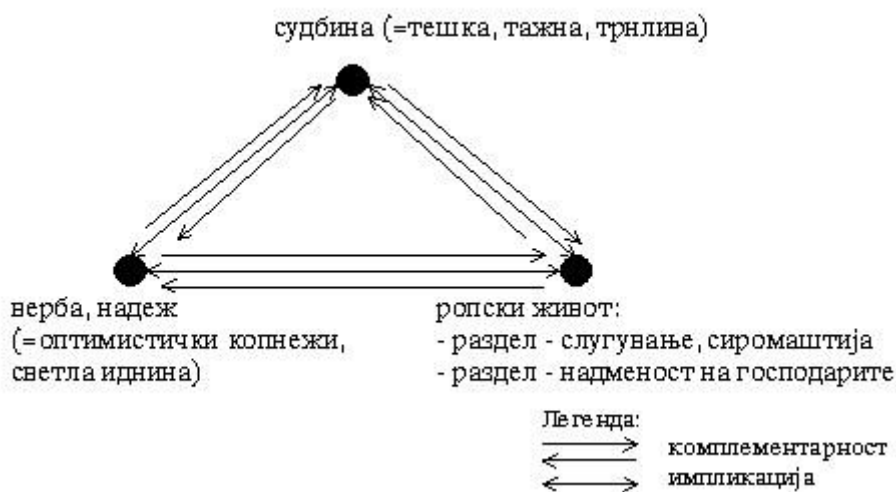
Дескриптивната микроструктура на романот НП од ИЦ е конституирана од три пола: *судбина (=тешка, тажна, трнлива)*, *верба, надеж (=оптимистички копнежи, светла иднина)* и *ропски живот*, концепт што се спецификува низ два разделараздел-надменост на *господарите* и *разделслуѓување, сиромаштија*.

Концептот-*судбина* (=тешка, тажна, трнлива) ја претвора во смисла скриената семантика на стожерните слики: 1, 4, 13, 18, 19, 27 и 33.

Концептот-*верба, надеж* (оптимистички копнежи, светла иднина) го трансформира скриеното значење во смисла на стожерните слики: 2, 6, 12, 20, 21 и 26.

Концептот-*ропски живот*, *раздел-надменост на господарите* го сублимира имплицитно означеното само на стожерната (и “осамена”) слика 10. Во истиот концепт, *раздел-слуѓување, сиромаштија* се влева скриеното значење на стожерните слики: 9, 22 и 35. Во овој концепт е сублимирано скриеното значење на стожерната слика 22, која врзува околу себе најголем број éclatéе слики.

Односите меѓу половите се загарантирано односи на импликација и комплементарност.



### Идеограм 3-б.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### Литература:

1. Андоновски, Венко. 1997. Структурата на македонскиот реалистичен роман, Скопје, Детска радост;
2. Аристотел, 1979, За поетиката, Скопје, Kultura, Naša kniga, Komunist, Mislа.
3. Auerbah, Erih. 1968. Mimesis, Beograd, Nolit.
4. Bal, Mieke. 1989. Opisi (Zajednuteorijunarativnogopisa), Uvodunarotologii, Izbor, redakcijuprijevoda, uvodnitekstibibliografijusačinioZlatkoKramarić, Osijek, IzdavačkicentarRevija, str. 199-221;
5. Барт, Ролан. 1996. Увод во структуралната анализа на раскажувањето, во Теорија на прозата (избор на текстовите, превод и предговор, проф. д-р Атанас Вангелов), Скопје, Детска радост;
6. Bahtin, Mihail. 1989. O romanu, Beograd, "Nolit";
7. Beker, Miroslav. 1991. Semiotika književnosti, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu;
8. Bugarski, Ranko. 1975. Ligvistika o čoveku, Beograd, Geografski izdavačko – grafički zavod;
9. Вангелов, Атанас. 1996. Отсутноста-реч. Скопје, Lettre internationale бр. 2, стр. 28-36;
10. Velek, Rene i Voren Ostin. 1965. Teorija književnosti, Beograd, Nolit;
11. Греимас, Алжирадес Ж. 1996. Елементи за една наративна граматика, во Теорија на прозата (избор на текстовите, превод и предговор, проф. Д-р Атанас Вангелов), Скопје, Детска радост;
12. Gelly, Alexandar. 1992. Premise za teoriju opisivanja, vo Suvremena teorija pripovijedanja (priredio Vladimir Biti), Zagreb, Globus;
13. Дикро, Освалд и Тодоров Цветан. 1994. Енциклопедиски речник на науките за јазикот 2 (превод од француски и на помени, проф. Д-р Атанас Вангелов), Скопје, Детска радост;
14. Ženet, Žerar. 1985. Figure, Beograd, Vuk Karadžić;
15. Lodge, Davide. 1998. Načini modernog pisanja. Zagreb, Globus;
16. Prop, Vladimir. 1982. Morfologija bajke. Beograd, Prosveta;
17. Rečnik književnih termina. 1985. Beograd, Nolit;
18. Solar, Milivoj. 1976. Teorija književnosti. Zagreb, Školska knjiga;
19. Сталев, Георги. 1987. Милош Црњански (Меѓу традицијата и модерните настојувања), Поговор кон: Црњански, Милош. 1987. Селидби. Скопје, Наша книга, Македонска книга, Мисла, Култура;
20. Flaker, Aleksandar. 1986. Stilske formacije. Zagreb, Liber.
21. Hamon, Philippe: The description of indescribable; Raport of communication of the Hugo group; Literature and civilization of the XIX century, May, 19, 1990; [www. smeghobs. co. uk/Philippe-Hamon-La-deskription-littaire-473-962-170-5.html](http://www.smeghobs.co.uk/Philippe-Hamon-La-deskription-littaire-473-962-170-5.html)
22. Цанкар, Иван. 1983. На пругорнината. Скопје, Македонска книга, Мисла, Наша книга;



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

- 23. Црњански, Милош. 1987. Селидби. Скопје, Наша книга, Македонска книга, Мисла, Култура.
- 24. Chatman, Seymour. 1989. Story and Discourse. - Ithaca and London, Cornell University Press;
- 25. Шеноа, Аугуст. 1976. Златото на златарот. Скопје, Култура, Мисла, Наша книга, Македонска книга, ЗИД Нова Македонија;
- 26. Šklovski, Viktor. 1969. Uskrsnuće riječi. Zagreb, Stvarnost.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## **2. МИНИ-ЖАНРИТЕ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“ (ИСКАЗИТЕ-ФОРМУЛИ КАКО ЕДИНИЦИ НА КУЛТУРНИОТ СИСТЕМ)**

### **2.1. ИСКАЗОТ-ФОРМУЛА**

Во културното наследство на народите на светот, исказот-формула (изрека, поговорка, пословица, сентенца) претставува инвентивно формулиран заклучок (=суд) од животното искуство. Концизната форма на мини-жанрот допушта тој да биде лесен за рецепција и паметење, така што како таков, широко е прифатен од традицијата. Не се тие само орална „слика и прилика“ на менталната и интелектуална состојба на „детството на човештвото“, зашто наивноста воопшто не е нивен белег. Длабоката мудрост, што како легитимен семантички багаж мини-жанрите ја носат со себе, претставува предуслов за воопштено, безвременско, општочовечко и општоважечко траење.

Врховен квалификатив на исказот-формула претставува неговото усно или писмено постоење во форма на суд, тврдење, категоричка или помалку категоричка констатација, чие потекло е, секако, емпириско или „широко наративно“. Тој, по дефиниција, поседува семантичка густина, чија „кондензираност“ е колку резултат на претходни, „отсутни“ дејства (значи тој е „последница“ на перфект), толку има и визионерска димензија (т.е. упатува на идни, можни или претпоставени настани). Тоа всушност значи дека исказот-формула освен што настапува од ретроспективна позиција уште и упатува на законитости кои не може да се менуваат. „Минатоста“ и „идноста“ на мини-жанрот ја гарантираат неговата универзализација.

Морфологијата (=градбата) на мини-жанрот, по дефиниција подразбира двочлена синтагма или фраза, чии составки најчесто се наоѓаат во заемна да-не позиција. Таа, фразата, односно синтагмата има паралелна конструкција, а се базира на контраст. Мини-жанрот се одликува со стегната, асиндетонска синтакса, а неговите интегрални делови немаат засебно значење туку постигнуваат идиомска смисла.

### **2.2. ЗА „ЕДНОСТАВНИТЕ“ ФОРМИ ВО „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“**

#### **2.2.1. Пристап. Квантитативен биланс.**

Мини-жанрите во Његошевиоот „Горски венец“ (1847 год.) по многу нешта наликуваат на пословиците и сентенците од оралната традиција. Тоа сепак не значи дека ако не се знаеше дека Његош е нивен автор не ќе можевме да направиме разлика. Во нив, во Његошевите искази-формули се чувствува, или можеби уште подобро, се забележува дискретно присутната ерудитивност на нивниот создавач, како најмаркантна диференцијална карактеристика по однос на народните, потоа леснотија на исказот, која за волја на вистината не им е туѓа ни на едните ни на другите и, најмногу од сè, нивната „специфична“ семантичка тежина. Присутна е во овие мини-жанри и една испакната интелектуалистичка димензија во формата и значењето, што знае занаетски да се сроди со дискурсот на колективот, односно неговите претставници, кој пак, се разбира, е далеку од очекуваната тривијалност. Квалификативите на ова репрезентативно четиво се бездруго многубројни и нив времето веќе одамна ги потврди.

Исказот-формула во „Горски венец“\*, за разлика од оној во усната традиција кој најчесто е продукт на искуството, редовно произлегува од контекстот, наметнувајќи си улога на негово резиме. Тоа пак, никако не значи дека останува на ниво на чист литерарен факт и дека целосно раскинал со емпиriskите вредности. Резимето не е ништо друго туку порака, односно

\*Во натамошниот текст ГВ од ППН.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

формула во која се „урива“ текстот. Имено, начинот на функционирање на мини-жанрот е таков што: „(...) пораката го ‘собира’ текстот, а пак текстот ја ‘разложува’ пораката“. (Вангелов, 1996: 30)

Од вкупно триесет и седум, колку што изнесува квантитативниот биланс на мини-жанрите во ГВ, се определуваме за третман на само седум од нив. Не дека другите не заслужуваат темелна елаборација и специјалистичко внимание, а уште помалку пак, дека имаат помала вредност. Едноставно, пристапот само кон седумте искази-формули го правиме затоа што конституираниот модел за анализа е доволно флексибилен што да може да се примени на секој од нив. Во таа смисла доволна би била анализа на само еден таков ентитет, но сепак, ги издвојуваме, според нашевидување најрепрезентативните и најчесто вербално „експлоатирани“ Његошеви едноставни форми, и тоа оние на кои веројатно многумина од нас беа воспитувани од мали нозе.

### 2.2.2. Модел.

Епското пеење во ГВ, реализирано на драмска (=дијалоска) основа, допушта, исказите-формули да им бидат „доверени“ на неколкумина протагонисти. Тие се компетенција главно на: владиката Данило (три од седумте), еден на игуменот Стефан (иако од него сите афирмации се достоини за елаборација) и, од оние кон кои е фокусирано нашето внимание по еден на Вук Микуновиќ, на Орото и на Селим везир, пратеникот на султанот.

Во наративниот поредок на ГВ од ППЊ, мини-жанрите располагаат со автономна стратегија на функционирање. Таа се реализира низ пет нивоа:

1. Дејството е отсутно, постои само искуството;
2. Исказот, според својата форма е редовно дводелен, со ретки исклучоци, а неговите интегрални делови се наоѓаат во сооднос афирмација : негација;
3. Категоријата-визија е задолжително присутен маркант во мини-жанрот;
4. Исказот претендира да стане формула (максима, тврдење, коментар) и тоа по таков начин што се здобива со легитимитет да врши заверка на „општиот ред“, т.е. вредносниот (идеолошки) систем за даден културен код;
5. Исказот-формула претставува „конкретизација“ (=опис, дескрипција), која е резултат на воопштување (=нарација). Оттука, мини-жанрот се стекнува со пословична квалификација, зашто функционира како резиме по однос на контекстот од кој е извлечен.\*

### 2.2.3. Демонстрација

Антологиската сентенца на Вук Микуновиќ „Во арно е лесно арен да си/во маката јунакот се познава“, (17)<sup>2</sup> доаѓа после подолгиот монолог на владиката Данило, кој не може да се помири со предавството на потурчените Црногорци и обидот на Вук Микуновиќ да го охрабри со подготвеноста негова и на другите јунаци-да ги истребаат предавниците. Контекстот што оваа порака со пословичен призив го синтетизира и по однос на кој таа се однесува како сумариум е плод на херојското искуство на јунакот. А тоа тука, по правило, отсутува. Таа едновременно го заситува и „третото ниво“ на анализата, зашто упатува на идните настани кои претпоставуваат борба и сигурна победа. Она што оваа, па и сите

\*Нашiot модел на анализа на мини-жанрите во ГВ од ППЊ претставува своевидна адаптација и модификација на експертизата на Атанас Вангелов во статијата „Отсутноста-реч“. Види: Атанас Вангелов: „Отсутноста-реч“, op.cit. стр. 28-36

<sup>2</sup>Во загради стои бројот на страницата од каде што е цитиран стихот, според изданието: Петар Петровиќ Његош: „Горски венец“, Мисла, Култура, Македонска книга, Скопје, 1988 година. Во натамошниот текст, до цитираниот стих ќе стои само бројот на страницата.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

афирмации во ГВ ги одликува е-претензијата кон универзализација-така било отсекогаш, така е и денес, зашто навистина: „...Во маката јунакот се познава“. Впрочем, семантичкиот аспект на мини-жанрите и нема потреба да се коментира, од проста причина што тој е вкоренет во цивилизациските вредности на балканските словенски и несловенски народи, а и затоа што се навистина тоа-единици на таквиот културен систем.

Ја ставаме на показ и луцидноста на владиката Данило, честопати цитирана од нашите наставници, родители, баби и дедовци, кога вели: *„Да е малце на рид човек качен/појке гледа од тие под ридот!“* (30) Ги носи со себе овој исказ-формула сите квалификации на жанрот од својата класа и се „однесува“ како нив. И уште, со тежината на значењето и секогашната присутност во традицијата и искуството, мошне многу наликува на оние од оралното наследство. Тој го конкретизира опширниот исказ, во кој црногорските јунаци се жестат на злоделата на Турците и потурчениците и искажуваат готовност за спротивставување.

Во процесот на продукција на мини-жанрите, неприкосновена е улогата на Оротото, како застапник на колективниот лик на народот. Во таа смисла, после подолгата реплика на владиката Данило, се вели: *„Уште никој чаша мед не испил,/што се чаша пелин не ја загорчил,/чаша пелин бара чаша медна,/измешани најлесно се пијат“* (32) Функционира и овој исказ-формула како резиме по однос на поширокиот контекст од кој е извлечен, но она што најмногу паѓа во очи е експлицитниот контраст меѓу афирмацијата и негацијата - мед : пелин. Тие, како мошне експлоатирани значенки во усното творештво на јужнословенските народи не можат и тука да се дистанцираат од товарот на традицијата, што пак, воопшто не им одзема од убавината на изразот и значењето. А дека „пелинот“ и „медот“ навистина „одат“ заедно, секој еден, особено опитниот читател, безрезервно ќе се согласи. Имено, интегрирана е смислата на мини-жанрот во ГВ во културниот код не само на народот на кој му припаѓа неговиот автор. Таа се универзализира до таа степен што емпиријата секогаш одново и одново ја валоризира.

*„Тиранство со нога да згазиш/да го свиеш право да познае/тоа е долг најсветол човечки!“* (33) Оваа Његошева парола со антиутиранска настроеност, што во времето на претходниот општествен систем знаеше да биде поставена над училишните табли, со своите белези на исказ-формула заслужува и повисоко место. Според формата, таа не е дијада, туку тријада. Присутна е во неа една, би ја нарекле-етичка градација, или морална поука и порака со линеарен интензитет, која прозвучува аксиоматски. Белезите на видот, дефинирани според утврдениот модел на анализа ги задоволува по таков начин што, се чини дека претензијата кон визионерската димензија, заедно со уникатноста на формата стануваат доминантни. И логично е да биде така. Имено, содржината на овој исказ-формула е таков што, презентот и перфектот (=тиранијата) се присутна, односно долгопостоечка состојба, што како искуство упатува на потенцијален, очекуван и според општиот тон на нарацијата реален футур, што, се разбира, не е ништо друго освен слобода. Ексклузивноста на оваа репрезентативна сентенца е и во тоа што, во неа искуството не е отсутно. Таа е извлечена од времето некогаш и времето сега, додека поентата на сентенцијалноста е објективна во времето што доаѓа. Универзализацијата на овој мини-жанр се постигнува со третиот член на фразата - „(...) тоа е долг најсветол човечки!“

Две од седумте искази-формули заемно се сооднесуваат по таков начин што таа релација наликува на прашање и одговор, иако во суштина се работи за тврдења т.е. ставови, конституирани како сентенци: *„Силни заби и тврд орев кршат/добра сабја топуз пресекува/а камо ли една кривка зелка“* (50), ќе рече во писмото до Црногорците Селим-везир, пратеникот на султанот. По однос на неговиот заканувачки тон, владиката Данило ќе ја изусти така речи антологиската изрека со афирмативна конотација: *„Тврд орев е чудно овоштие/ти го кршиш, тој заби ти строшил“* (51). Тоа веќе значи дека, освен што составките внатре, во сентенците се во опонентен однос, тие, едната спрема другата се поставени во не-да позиција. Со тоа и се одликуваат и разликуваат од другите. Исказот на Селим-везир е трочлен, што ќе рече дека таквата форма на мини-жанрот е, односно може да биде негова иманентна варијанта. Тоа по никаков начин не придонесува за намалување на неговата вредност, зашто контрастот постои меѓу двете идеи што сентенцата ги интегрира. Категоријата-визија пак, како легитимна етапа на нашиот модел на анализа е можеби најефектниот придонес што овој исказ-формула на владиката Данило го манифестира. Таа посочува на и насочува кон неуништуивоста, непокорноста и истрајноста на народот црногорски и на човекот воопшто. Зашто имено,



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

елементарното право и чувство за слобода е наш генетски запис. И конечно, ете ја и универзализацијата, ете ја и интегрираноста на смислата на мини-жанрот и тоа не само во црногорскиот културен код.

Последниот исказ-формула кон кој го сосредоточуваме нашето внимание е оној на стариот игумен Стефан, кога ноќта, на празнувањето на Божик, со радост одговора на прашањата на Црногорците, поттикнувајќи ги со својата мудрост на борба. Тогаш и ќе рече: „Дошто има лошо под небото,/сето му е мираз на човека“. Станува збор за констатација што е подеднакво резултат колку на осумдесетгодишниот век на црковно лице без очи (неговиот животен пат и искуство се отсутен фактор), толку природно произлегува и од текот на епското пеење. Точно е дека животот никого не поштедува, така што по таков начин, заситената смисла и од техничка гледна точка ги „задоволува“ перфектот и футурот, обезбедувајќи ѝ и на оваа синтагма универзалност.

### 2.3. ПОРАКА ШТО ГО „СОБИРА“ ТЕКСТОТ И ТЕКСТ ШТО ЈА „РАЗЛОЖУВА“ ПОРАКАТА,,

#### 2.3.1. „Приказна во приказна“

Според својата природа, мини-жанрот претставува доминанто дескриптивен ентитет со примеси на предикативност, без што, секако, не се може. Заправо, тој е своевиден тип дискурс со сопствен механизам на реализација и два процеса преку кои тој механизам функционира. Францускиот семиолог Мик Бал по повод „една можна теорија на описот“ ги дефинира тие два процеса како *La mise en abyme concentrante*, или „приказна во приказна, т.е. резиме на главната приказна“ и *La mise en abyme éclatée*, како „(...) дисперзија на елементите во приказната“ (Bal, 1989: 219)

Веќе се рече дека исказот-формула дејствува како „извлечен“ заклучок или суд по однос на даден текст, односно праграф во текст. Резимето се ефектуира по таков начин што се „(...) концентрира на она што по својата природа е распрснато“. (Bal, 1989: 219) Неговата техничка флексибилност да го интегрира она што е воопштено се рефлектира на смисловен аспект, зашто имено, мини-жанрот (=читај сумариум!) е „помал“ на вербален, а „поголем“ на семантички план. Мини-жанрот е „приказна во приказна“, речиси исто како и Шекспировите „драма во драма“, односно „театар во театар“. Тој „собира“ минатост, за да проектира идност, а постои, барем на ниво на текст во времето-сега! Способноста за уточнување (=синтезирање) придонесува да се случи „(...) трансформација на полисемијата во моносемија“. (Вангелов, 1996: 30) Моносемичноста на исказот-формула меѓутоа не е стерилна, ниту пак монотипна, зашто секој момент може да се случи таа да се универзализира, т.е. да се претвори во „вечност“. Повторното „распрснување“, овој пат на рамништето на значењето, уште еднаш, само ја потврдува неговата „concentrante“ природа, циклична функционалност и егзистенција како „приказна во густ облик“, која секогаш стои на граница, за повторно - „да се повтори“.

#### 2.3.2. „Приказна во распаѓање“

„Приказната во распаѓање“ го претставува контекстот од каде што се „извлекува“ резимето. За неа може да се рече дека функционира и како „разложен“ заклучок. По правило, таа му претходи на сумариумот, а едновременно го подразбира и отсутното искуство (=отсутниот перфект), кое подоцна, задолжително ќе се инсталира во мини-жанрот во концентриран вид. Во таа смисла, контекстот, т.е. параграфот кој е потенцијал за исказ-формула, содржи два перфекта-еден отсутен и еден присутен, но присутен како презент, кој пак, подоцна, кога ќе се конкретизира во пораката, станува перфект!



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Колку што сумариумот е „зависен“ од опширниот контекст исто толку, ако не и повеќе, широката приказна е носталгична по конкретизација. По таков начин, заемната условеност меѓу концентрираното резиме и неговиот дисперзиран контекст станува реверзибилна релација и уште, насушна потреба на секој еден текст. Еден коментар на Атанас Вангелов, во таа смисла, добива безмалку класични размери: „Писмото располага со еден скриен каприц до кој особено држи и кој може да се опише како конкретизација која копнее по воопштување (нарација) и како воопштување кое копнее по својата конкретизација (опис)“ (Вангелов, 1996: 35) Оттука, мини-жанрот би бил повеќе описен ентитет, кој меѓутоа настанува по пат на предикација (два процеса на синтетизирање и дисперзија), а има наративно потекло. Она што во тој процес на создавање на мини-жанрот е многу важно е дека, без разлика што неговата „преднатална фаза“ е опширна и јасна, тој се „раѓа“ со висока доза на енигматичност, како уште еден негов типичен белег. Не се работи за „тешкопроодно“ значење што не може да се одгатне, зашто имено, загатливоста само му „дотура“ на исказот-формула уште малку супериорност, што го прави поупадлив во неговото опкружување. Иако и без неа, и без енигматичноста, би бил доволно впечатлив.

Кога таа, енигматичноста ќе се „разголи“ до таа степен што исказот-формула ќе добие на линеарност и семантичка екстензивност, тогаш тој веќе почнува да се универзализира.

#### 2.4. МИНИ – ЖАНРОТ КАКО СОСТАВКА НА КУЛТУРНИОТ СИСТЕМ

За јужнословенските народи со заедничка културна и орална традиција воопшто не претставува проблем да се препознае процесот според кој мини-жанрот ја постигнува безвременоста и општочовечката димензија. ГВ на ППНЊ како најрепрезентативно остварување на црногорскиот литерарен XIX-ти век, од периодот на т.н. национална преродба ја нуди можноста-да ги прочитае исказите-формули на македонски, црногорски, балкански начин, и тоа со јазик разбирлив за сите.

Мини-жанрот располага со неприкосновената привилегија да „врши“ заверка на „општиот ред“ или идеолошкиот, вредносен систем на една национална култура. Тоа е така заради повеќе нешта. Најнапред, едноставната форма. Таа е продукт на масовното искуство на колективот, зашто пред да „стане“ вербална формула, нејзината смисла била илјадапати проверена и потврдена како точна. Произлезот на мини-жанрот од минатото и можноста за проекција на иднината, веќе се кажа, претставува доволен семантички и емпириски услов за неговата универзалност.

И технички, вграденоста на исказот-формула во еден културен систем е овозможена од неговите квалификувати. Пред сè, неговата концизност. Не е сеедно дали изреката е многу долга или ефектно кратка. Оти, кога таа е минијатурна, неа може да ја запамти и мало дете. А, тоа, натаму, си носи други „последници“. Детето ја меморирало од рано детство и таа станува дел од неговиот морален и вредносен систем на однесување. Или, во најмала рака, и да не се поведе според неа, ќе му текне, ќе се сети дека така требаше да каже или постапи. Како што кажува формулата. Леснотијата во изразот и вербалната дотераност на мини-жанрот, колку и да се чинат „површни“, декоративни елементи, сепак се од исклучително значење за неговото постоење и опстојување.

Освен тоа, кратките форми од усното творештво и според начинот на своето настанување, тоа е доволно познато, ја делат судбината со другите видови од својата класа, по таков начин што се повторуваат и пренесуваат во различни варијанти, сè додека не бидат писмено засведочени.

И кога на сето ова ќе се додаде леснопрепознатливата семантика во луцидно срочениот вербален израз, станува јасна атрактивноста на овие форми и формули, извонредно провокативни за специјалистички третман.

Во ова светло посматрани, Његошевите мини-жанри стануваат дотолку поинтересни, од едноставна причина што не само што ги подразбираат истите белези туку и затоа што како





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

авторски литературни продукти го носат итоварот на традицијата и товарот на времето на кое му припаѓаат.

##### **2.4.1. Како исказот-формула во ГВ на ППЊ го верификува вредносниот ред во црногорскиот културен систем?!!!**

За исказот да стане формула неопходно е, резимираната смисла што тој ја имплицира да биде во согласност со општиот ред, т.е. вредносниот и идеолошки систем на дадена култура. Мини-жанрите во ГВ тоа и го прават со смислата што ја содржат во себе.

Тие го озаконуваат црногорскиот хероизам; ја потврдуваат епската нарав на овој мал и непокорлив народ; го осудуваат и жестоко го жигосуваат домашниот предавник; бесстрашно се спротивставуваат на поробувачот.

Но, исказот-формула ги „заверува“ и: црногорското единство, потоа и традицијата да се биде обединет во несреќата, да се дејствува колективно, да се биде истомисленик со другите кога се во прашање слободата, честа, јунаштвото, непоколебливоста...

Колку ние, другите јужнословенски народи се препознаваме во овој скриен потенцијал на мини-жанрот од Његошевиот ГВ? Доволно?... Доволно малку?... Колку?... Барем чесно да си одговориме пред себе...Макар и молчешкум.

Исказите-формули од ГВ на ППЊ се навистина моќни микро-ентитети во корпулентно литературно остварување. Се „истуркаа“ во прв план, се наметнаа со својата безмалку агресивна природа. Се разбира, заслужено...Зашто, лесно се памтат, брзо се сфаќаат и, никогаш не се забораваат...



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Андоновски, Венко. 1997. Структурата на македонскиот реалистичен роман, Скопје, Детска радост;
2. Bal, Mieke. 1989. Opisi (Zajednuteorijunarativnogopisa), Uvodunarotologii, Izbor, redakcijuprijevoda, uvodnitekstibibliografijusačinioZlatkoKramarić, Osijek, IzdavačkicentarRevija, str. 199-221;
3. Barthes, Roland. 1984. L' effet de reel, Le bruissement da la langue, Paris, aux Editions du Seuil, p. 179-187;
4. Вангелов, Атанас. 1996. Отсутноста-реч. Скопје, Lettre internationale бр. 2, стр. 28-36;
5. Erikson, Erik. 1976. Omladina, kriza, identifikacija, Titograd, Pobjeda;
6. Караниколова, Луси. 2011. Описот во прозата, Скопје, 2011, авторско издание;
7. Moren, Edgar. 1989. Kako misliti Evropu, Srajevo, Svetlost;
8. Мухиќ, Ферид. 1988. Мотивација и медитација, Скопје, Наша книга;
9. Његош, Петар Петровиќ. 1988. Горски венец, Скопје, Мисла, Култура, Македонска книга, препев: Блаже Конески;



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП  
**3. ДРУГАТА СТРАНА НА РЕАЛНОСТА**  
**(СТРАВОТ И НАДЕЖТА ВО „ЖЕНСКИТЕ“ РАСКАЗИ НА ИВО АНДРИЌ)**

**3.1. ПРИСТАП**

Прво што како на опитен читател ми падна на ум при повторната „средба“ со кратката проза на Иво Андриќ беше - „неподносливата едноставност на кажувањето“. Ваквиот впечаток со Кундеровски призвук, се чини, се должи колку на шармантната нарација што неизнасилено и моќно кокетира со вас, толку и на неприкосновената константа на исказот на нобеловецот - постојано да се движи по границата меѓу ординарност и чистата апстракција.

Во средиштето на вниманието во оваа статија ги ставам трите расказа со „женска“ проблематика: „Елена, жена што ја нема“ (Андриќ, 1977: 197-221), „Жена на каменот“ (Андриќ, 1977: 163-181) и „Жена од слонова коска“ (Андриќ, 1977: 187-191). Во сите нив станува збор за манифестации чиј доминантен признак е - „од другата страна на реалноста“. Тоа се сеќавања, илузии и привиденија на/од жена или за жена, дадени од машка нараторска дистанца: во првиот случај како „компетенција“ на јас-раскажувач, во вториот на омнисцент, а во третиот пак, раскажувачот е во јас-форма, но во името на трето, отсутно од говорната ситуација лице (=пријателот на симпатичниот наратор).

Трите расказа покажуваат сродност и по однос на можноста во нив, заправо во илузиите, сеќавањата и привиденијата да се диференцираат иманентните на категоријата менталитет ентитети – страв и надеж. Од таква перспектива посматрани, овие четива на Андриќ стануваат податни за двојна универзализација – еднаш во правец на препознавање на балканскиот човек и жена во нив и уште еднаш, во правец на препознавање на типичните за човекот воопшто стравови и надежи. Најпосле, „смислата на стравот“ во апострофираните текстови е една иста. Таа се сведува на единственото сознание – страв од осаменост, односно надеж дека сепак, нема да се биде/остане сам... А осаменоста е суштинска, секогашна човекова состојба....

**3.2. ЗА СТРАВОТ И НАДЕЖТА**

Стравот и надежта ги третирам како белези на менталитетот, такви кои би требало да придонесат за уште едно можно „читање“ на човекот, односно жената на Андриќ. Станува збор за состојби, односно афекти типични за менталниот склоп на *homosapiens*-от.

Стравот е исконски феномен и едно од основните искуства на човековата егзистенција. Во слободна интерпретација, си дозволувам стравот да го наречам и „меч со две острици“, зашто еднаш е конструктивен, а друг пат деструктивен. Кога имено, стравот е долготраен процес (војна, елементарна непогода и сл.), тогаш се работи за состојба, која може да биде погубна и да придонесе за длабоки психолошки последици. Кога пак е краткотраен, тогаш може да стане збор за афект (кој, исто така, се разбира, има свои психолошки реперкусии). Афектот страв се артикулира при реална или нереална физичка или психолошка загрозеност.

Стравот и надежта уште ги определувам и како очекувања – првиот на нешто лошо, а втората на нешто добро.

Аристотел, стравот, односно бојазноста ги дефинира како: „(...) некаков вид потиштеност или поматеност, заедно со претставата за некое претстојечко погубно или угнетувачко зло“ (Аристотел, 2002: 1382a).

Современата психијатрија од руска провиниенција го сфаќа стравот како „(...) спој од лично негативно искуство (што го памети десната половина на мозокот) и информации за тоа какви сè опасности им се закануваат на луѓето (тие информации ги собира и складира левата половина на мозокот). Во свеста постојано се преплетуваат личното искуство и нашите знаења за евентуалните опасности. Последица на тоа е стравот да не ни се повтори тоа што веќе се случило, но и да не се случи тоа што инаку може да му се случи на секој човек“ (Курпатов, 2008:48).

Надежта пак, според Вацлав Хавел „(...) во своето најдлабоко и најважно значење не е просто радост поради тоа што работата оди како што треба. Тоа е способност да се трудиме



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

поради некоја цел само поради тоа што таа цел е добра и прекрасна, а не поради тоа што нуди шанса за успех“ (Курпатов, 2008: 122).

Петре М. Андреевски пак ќе рече: „Стравот е страшен само за тие што му се плашат“ (Андреевски, 1990: 157)

Како и да е, стравот и надежта се афекти и/или состојби од кои никој, никаде и никогаш не бил поштеден. Тие стојат на два пола на една иста оска и секогаш, или речиси секогаш или одат заедно или се следат.

### 3.2.1. Хронолошки третман

Теоријата на менталитетот прави обид да ги подреди и „периодизира“ стравовите и надежите на античките, средновековните и нововековните луѓе, иако, во тој напор секогаш повторно и повторно израснува сознанието дека отсекогаш, човекот се плашел од исти нешта и се надевал на исти нешта.

Луѓето од грчката и римската антика се плашеле од боговите. Заправо, „(...) стравот од боговите заземал голем простор“ (Dincelbaher, 2009: 244). И, ако античките Грци стравувале конкретно од боговите, кои кај нив постигнувале висок степен на антропоморфност, дотогаш Римјаните „(...) го почитувале дејствувањето на божествените сили *numina*. Тие се изразуваале, на пример преку природните појави, како што биле ударот на гром или однесувањето на животните додека јадат. Таквите појави давале информација за волјата на боговите“ (Dincelbaher, 2009: 244,225).

Канализирањето (=справувањето) со стравот пак, античките Грци и Римјани го правеле така што практикувале религиски засновани култови (=„ритуализирано жртвено дејство“).

Надежите, во античкото доба, природно, пуштале корени во секое подрачје од човековата егзистенција. Исто како и денеска, и во антиката, „(...) во прв план се наоѓала желбата за материјална благосостојба. Била изразена и надежта во слава и почести (...) Сите можни одликувања (...) можеле да го зголемат социјалниот престиж. Таквите почести пак, биле гаранција дека ќе се остварат надежите за слава и после смртта“ (Dincelbaher, 2009: 247). Оваа е една форма на типичната за човекот желба, односно надеж за бесмртност.

Своевидно премостување меѓу антиката и средновековието на овој план прави секогашната човечка надеж во „(...) блажен живот после смртта. Луѓето, по сè изгледа, умирале без голем страв. Напорите и опасностите во животот од овој свет мошне рано на религиски план повлијаеле за појава на надеж во подобар живот после смртта“ (Dincelbaher, 2009: 248). Станува збор за универзална одлика, неограничена временски, просторно и антрополошки.

По однос на стравот и надежта, одлика на средновековниот менталитет е стравот од, за денешни сфаќања нереални претстави, каков што на пример, бил стравот од ѓаволот. Наспроти ова, многу стравови биле реални и разбирливи: „од болести и природни катастрофи (...), од диви ѕверови или зли луѓе“ (Dincelbaher, 2009: 251).

„Надежта дека ќе бидат благословени со деца или стравот од предбрачна бременост, владееле со женскиот живот неспоредливо посилно отколку денеска (...) Типични за средниот век пак, а сосема спротивни од антиката и модерното доба се колективните стравови и надежи што ги предизвикувала религијата или пак се манифестирале во религиските категории (...) Имено, во целиот среден век владеел исклучителен страв од судбината после смртта“ (Dincelbaher, 2009: 251).

Во средниот век постоеле и политичките стравови, потоа страв од поробување, од мачење, од затвор, од казна – значи од нешта од кои човекот отсекогаш стравувал и засекогаш ќе стравува. Имено, стравот бил сеprisутен, иако за него тогаш малку или воопшто не се зборувало.

Средновековниот човек имал свои методи на справување со стравот. Имено, најприфатена била постапката на „(...) доверување на својот страв на Богот (...) И светците биле помошници во сите животни неволји“ (Dincelbaher, 2009: 252).

Во начините на совладување на стравот спаѓало и ритуализирањето: молитви, исповеди, миси/литургии пред битки, церемонии околу мртовецот и погребот. Функцијата на



### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

овие ритуали била да го апсорбираат стравот. За таа цел, најчесто, луѓето се здружувале во заедници, за да можат полесно заемно да си помогнат.

Во текот на средниот век и надежите се одвивале во рамките на религиозните претстави.

Новиот век заедно со „вечните“, донел и нови стравови и нови надежи. Елитната култура на XVIII век, со свртувањето кон разумот, кон науката, кон верувањето во напредокот извршила суштински пресврт, кој дури многу подоцна ќе ѝ се случи на масовната култура. Напредокот на медицината, науката, техниката, помоќното „владеење со природата“, напредното образование – сето тоа придонело за отфрлање на „мрачното суеверие“ и потиснување на влијанието на црквата. Типични нововековни стравови се: социјалните, потоа, стравот од жената, поточно стравот од еманципираната жена. Во периодот на фашизмот, стравот имал улога на стабилизатор на системот, зашто имено, стравот се користел за да биде проектиран на непријателските групи. XX-от, се смета за „век на перманентен страв“ (Dincelbahe, 2009: 261).

Според австрискиот теоретичар на менталитетот ПитерДинкелбахер, 90-тите години на минатиот век, после распадот на Советскиот Сојуз и уривањето на Берлинскиот Сид „(...) создале еуфорија на надежта, за набрзо да ја сними пред новото будење. Бавноста и тешкотиите од земјоделските, политичките и општествените промени во посткомунистичките држави, раѓаат страв (...) – пред новото загрозување“ (Dincelbahe, 2009: 261).

Како натаму ќе тече „еволуцијата“ на стравот и надежта? Најверојатно така што нови стравови секогаш ќе се „раѓаат“, а старите ќе ги пуштаат своите корења сè подлабоко и подлабоко.

### 3.3. СТРАВОТ И НАДЕЖТА И „ЖЕНСКИТЕ“ РАСКАЗИ НА АНДРИЌ

Како наративни ентитети, а со претензија да се перцепираат како одлики на менталитетот, стравот и надежта во апострофираниите раскази се сретнуваат во различни квантитативни пропорции. Во расказот „Елена, жена што ја нема“, (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЕЖН) доминира надежта со 20 примероци, стравот со 6 примероци и 6, т.н. „хибридни“ единици на страв и надеж, во кои границата меѓу нив или е тенка или пак, воопшто ја нема.

Расказот „Жена на каменот“ (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЖК) брои 24 единици страв, само 5 надеж и 3 хибридни единици страв и надеж, едновременно.

Расказот „Жена од слонова коска“ (во натамошниот текст ќе ја користиме кратенката ЖСК) содржи 5 примероци страв, 1 надеж и еден хибриден примерок, и страв и надеж.

Паѓа во очи можноста, заправо семантичката и смисловната флексибилност на текстовите, сите да бидат сведени на слични, односно сродни логички категории – во овие случаи – бинарни опозиции. Така, вкупното наративно ткиво на ЕЖН се сведува на бинарната опозиција реалност : илузија; она на расказот ЖК се врзува за поимите непознато : познато, додека пак тоа на расказот ЖСК на бинарната опозиција има : нема.

Впрочем, секаде постои нешто нестварно, некаква илузија, привидение, некое сеќавање, кое во суштина го нема, но во наративниот презент се „евоцира“, се „воскреснува“, така што - го има. Оттука, склона сум, смислата на сите три расказа да ја поедноставам, сведувајќи ја на бинарната опозиција има : нема. Таа, едновременно се однесува и на категориите страв и надеж, кои или ги има, или ги нема. Поточно, ако ја има едната, отсуствува другата и обратно, освен во случаите кога е речиси неможно да се утврди дали и кога се работи за страв, и дали и кога се работи за надеж. Заправо, ситуацијата по однос на заемното сооднесување на стравот и надежта во трите текста на Андриќ е такво што, кога стравот ќе се надмине, настапува надежта. Или: состојбата на надминат страв е еквивалент на состојбата надевање. Тоа веќе значи дека меѓу овие два ентитета (овде и два афекта) нема „период на неутралност“ (=ни едното ни другото), туку само период на „двојна присутност“ (=и едното и другото).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

И конечно, заедничкиот именител, како што веќе се рече, на сите три текста и на присутните во нив ентитети – страв и надеж, претставува стравот од осаменоста.

Како и по каков начин стравот и надежта стануваат елементи на менталитетот, прераснуваат во „показатели“ на менталитетот, за како такви да бидат слика и прилика на човекот (односно жената) од овие наши простори и на човекот секогашен и иден?!!! Структурата на текстовите на Андриќ, нив ги „исфрла“ на многу едноставен начин – линеарно!

Во антологискиот расказ ЕЖН, доминира надежта, како илузија. Елена, тоа е веќе одамна апсолвирано во српската и јужнословенската критеријтика е „церебрална и емотивна проекција“ ([http://www.ivoandric.org.rs/assets/images/bai\\_sep2011.pdf](http://www.ivoandric.org.rs/assets/images/bai_sep2011.pdf)) на јас-нараторот (=приказ на жена од машка перспектива). Откако се даваат 6 единици надеж, темпото се „забавува“ со една хибридна единица на страв и надеж: „Ете така се јавуваше зимоска. Така се јави пред малку, на прозорецот, со пролетното ветре. Уште под каков вид ќе ја сретнам? Каде ќе ме однесе ова привидение, што е помило од сè и поопасно од секоја опасност во реалниот живот“ (Андриќ. 1977: 204). Следуваат уште 8 единици надеж (значи нараторски илузии), па повторно 1 хибридна, па уште 1 надеж па 3 страв: „На моменти ми се причинуваше дека Елена свртува зад аголот. Се стрчував нагло и таму наоѓав – некоја непозната жена“ (Андриќ. 1977: 211). Стравот е присутен кога раскажувачот си дава можност, т.е. кога има прилика да се соочи со реалноста. Следува 1 хибридна, па 2 страв, 6 надеж, 1 хибридна, па 4 надеж, 1 страв, 1 надеж и последната хибридна: „Сега е пролет. Пак пролет! (...) Додека стоев така нерешителен од среќа, почувствував дека зад мене наеднаш се создаде Елена. Не смеев да се свртам“ (Андриќ. 1977: 221). Финишот на овој текст безмалку претставува семантички биланс на нарацијата, и тоа благодарение на етимолошкото значење на името Елена. Зашто имено, тоа „(...) потекнува од грчкото Elene, Helene, а изворно од hele, што значи сончева светлост, „сјајна“, „блескава“, и уште поконкретно од Helios, или сонце (<http://www.ana.rs/forum/index.php?topic=17133.30>) И кај Андриќ, Елена се јавува само во летната, сончевата половина од годината. Таа кај него доаѓа заедно со пролетта. Затоа, на крај, нараторот, речиси експлицитно признава дека се плаши да не засекогаш му исчезне илузијата за љубовта, за партнерство, па макар биле тие и имагинарни. Затоа тој не сака да се сврти, веројатно и не се ни свртува, зашто не сака да остане сам...

Стравот и надежта во овој расказ не се регионализираат, не се „посрбуваат“ како категории на менталитетот; тие само се универзализираат. Иако можеби замислени како стравови и надежи на „маж за жена“ од еден простор (етничкиот српски, за кој вообичаено пишува Андриќ), прераснуваат во приказ на страв и надеж на човек за жена, воопшто. Се разбира дека не би можело помалку да се очекува од нарација што „оживува“ од перото на неприкосновениот нобеловец.

По сличен начин, стравот и надежта се однесуваат и во другите, „женски“ раскази.

Расказот ЖК има авторитативен наратор кој „влегува“ во мислите и чувствата на жената на каменот. Почнува со една единица надеж и завршува со една единица надеж. Стравот што се јавува во 7 примероци по првичната надеж е најнапред недефиниран, но од позиција на читател се препознава како страв од стареење: „(...) Зар проклетството на стареењето е толку моќно што не ја зафаќа само нашата сегашност, не ја замрачува само иднината, туку владее и со нашите сеќавања?“ (Андриќ. 1977: 169,170). Се разбива потоа тој страв со 2 единици надеж, тогаш кога се случува „сеќавање“ на нараторот, за потребите на читателот, а по однос на младоста и убавината на херојката: „Тоа (телото на Марта, заб.моја) со години беше и остана снажно и мермерно чисто, а подвижно како лесна, фино градена едрилица; таа не го чувствуваше, а располагаеше и владееше со него како со огромно и беспределено, разновидно богатство. Во неа никогаш не се јавуваше потреба да мисли или дури и да зборува за него. Живееше со неговиот живот, кој беше раскошен, слободен, доследен, ведар..“ (Андриќ. 1977: 171). Следува повторното интензивирање на стравот, во смисла на „препознавање“ на промените на телото што ги носи стареењето: „А сега, од пред извесно време, сè се менува на полошо, на страшно и на срамотно, во нешто што ѝ е сосем необично и непријателски туѓо“ (Андриќ. 1977: 171). Значи, неименуваниот страв почнува да се одмаќува во неа преку „препознавање на промените на телото“, за веднаш потоа да следи еден примерок надеж: „И на другите и на самата нејзе ѝ се чинеше дека природните закони навистина немаат власт над тоа тело“ (Андриќ. 1977: 172). Конечно, стравот кулминира, кога ќе



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

се именува како таков, како „страв од стареење“, па ќе следува неприфаќање, односно одбивање со пркосење, па со срамење од сопственото тело, и дури и со одвратност, што пак е еднакво на непомирување со него, со негово преувеличување, зголемување до неподносливи размери, за целата таа состојба да финишира со неутрализација на стравот. Тоа веќе би требало да значи – надминување на стравот, прифаќање на стравот и конечно, негово трансформирање во состојба на надеж, како што впрочем и завршува овој расказ. „(...) Во неа растеше силата на мирното задоволство, што нема потреба ни да се крие ни да се покажува“, односно: „Чувствувааш дека некаде во дното на утробата ѝ 'рти, ѝ никнува тивко блаженство без име (...) Можеби навистина сè е добро“(Андриќ. 1977: 180).

Сеприсутниот во овој расказ страв од стареење, во својата основа е сепак, сведлив на страв од осаменост, како иманентна состојба на херојката, за која божем поплатно низ нарацијата се спомнува дека не останала во брачна заедница, исто како што и отсутствува да се рече (а тоа лебди низ наративниот простор) дека е уште и бездетна. Ваквиот тип жена (сè уште) не е доволно омилен ниту пак често се сретнува на овие наши, јужнословенски и балкански простори, што не значи и дека го нема.

Во последниот „женски“ расказ ЖСК, јас-раскажувачот зборува за жена, преку неа зборувајќи за себе. Веднаш на почетокот, на еден „женски“ предмет му се припишуваат човечки особини: „Во џебот носев жена од слонова коска“, за набрзо потоа тој предмет да се „хуманизира“ и „песонализира“ до таа мера што тој ќе стане предмет на негов немир. Во суштина, станува збор за констатирање на почетен недостиг, кој има тенденција низ кусата нарација да се надомести по таков начин што „очовечената“ жена од слонова коска го кажува она што на јунакот-раскажувач му недостига. А му недостига љубов и внимание, односно - тој „страда“ од осаменост. И овде се соочуваме со илузија, и овде нараторот е на границата меѓу реалноста и имагинацијата, и овде има – и има и нема. Поточно, овде, повеќе од другите два текста постои конфузија по однос на разграничувањето – што е има, а што нема, односно, кога жената ја има, а кога ја нема, дали воопшто ја има (т.е. дали навистина предметот се антропоморфизирал) или пак воопшто ја нема. Во таа смисла, најверојатно, најдобро е да се рече дека неа, жената од слонова коска ја има и кога ја нема и ја нема и тогаш кога ја има.

По однос пак на единиците страв и надеж, како репрезенти на менталитетот, паѓа во очи доминацијата на стравот над надежта, кој, во крајна линија, и овде, исто така се сведува на страв од осаменост. Впрочем, персонифицираната жена од слонова коска му го зборува на анонимниот јас-раскажувач она по што тој најмногу копнее, она за што тој најмногу се надева: „Морам да се жртвувам и да останам крај вас, бидејќи вие сте толку лош, болен сте, но јас ќе ве негувам како мајка, како сестра, вечно...“ (Андриќ. 1977: 189). Она по што копее е истото тоа од што и најмногу се плаши: „Веќе не се секавам што сè не ѝ изнакажав во тој страв и со последната мисла да не ја навредам некако и да не ќе си замине така. Но таа само нишаше сожаливо со главата и не се мрднуваше“(Андриќ. 1977: 189/190).

Стравот од жената што отворено ја зборува вистината за неговата осаменост добива чудовишни размери: „(...) Наеднаш забележав дека жената крај мене почна да се шири (...) Жената се ширеше сè повеќе и повеќе, додека не ги загуби сите форми и не ја исполни собата како сив млак чад“ (Андриќ. 1977: 190).

Се рабира дека природно е да не го сакаме она што нè дразни, што не потсетува на реалноста на нашата состојба и, се разбира дека е природно од тоа да се плашине. Исто така, природно е да се надмине стравот, иако понекогаш е полесно (но, привремено полесно) да се отстрани „потсетувачот“ на она што не плаши: „Замавнав со сета сила и ја фрлив жената на улица“(Андриќ. 1977: 190). Односно: „Сиот истрпнат, го затворив прозорецот, седнав крај ламбата и ја сведнав главата под мислата: дали намерно, пак ќе ја сретнам некаде. Верувај ми, и сега се стрелушам од ѓаволската работа таа ноќ“(Андриќ. 1977: 191). Најпосле, останува стравот дека пак ќе дојде, пак ќе се појави „потсетувачот“ на осаменоста.

Поведението на овој анонимен маж и божем жена од слонова коска, исто така анонимна е поведението на секој човек, секаде и секогаш. Тоа е дел од менталитетот на човекот воопшто – да се сака да се уништи стравот што упатува на вечната, на сеприсутната човечка осаменост.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 3.4. КОМЕНТАР

Исклучителната филозофичност и длабока мислителност на големиот писател Андриќ „испровоцираа“ да споменам уште три нешта, за трите заеднички именитела на трите „женски“ раскази:

- Доминантните ИМА – НЕМА. Всушност, сè за што овде стана збор, конечно е „притока“ на има и нема. Елена е жена што ја нема реално, но ја има во илузиите на јас – нараторот. Жената на каменот час е во реалноста (=ја има), час е во светот на своите соништа (=ја нема). Жената од слонова коска пак, кога ја има го тревожи нашиот наратор, за кога ќе ја нема, стравот да продолжи да постои – да не повторно се случи да „ја има“...
- Секогаш присутниот – страв од осаменост. Од него никој не успева да побегне – ниту вљубениот и вљубеникот во Елена, ниту оперската пејачка Марта, ниту пак оној што се плаши божем од жена од слонова коска. Додуша, кај жената на каменот тој страв се именува како страв од стареење, но многу лесно „се преведува“ во страв од осаменост.
- И најпосле, да не се стекне впечаток дека правам „техничка грешка“ или уште помалку, дека можеби наидов на „техничка грешка“ кај Андриќ: стравот и надежта требаше да доживеат двојно семантичко прекршување – еднаш национално (=регионално) и уште еднаш – севременско, општочовечко и универзално. Точно е дека тие овде доживуваат само еднократна значенска насоченост - универзална, која секако, си го подразбира локалното. Не беше можно никако поинаку, зашто во прашање е проза на Андриќ, но и затоа што на „испитување“ без подложени категории на менталитетот на *homosapiens*-от, а не само на Балканецот....

И конечно, во таков случај нема ништо конечно...

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Андриќ 1977: И. Андриќ: Елена жена што ја нема, Скопје, Београд, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo: Собрани дела на Иво Андриќ, „Мисла“, „Просвета“, „Mladost“, „Državna založba Slovenije“, „Svetlost“, превела Велика Ширилова;
2. Андреевски, 1990: П. М Андреевски, Пиреј, Скопје: Македонска книга;
3. Apaduraj 2011: A. Apaduraj, Kultura i globalizacija, Beograd: Biblioteka XX vek;
4. Аристотел, 2002: Аристотел, Реторика, Скопје: Македонска книга, превод од старогрчки, предговор, белешки и коментар Весна Томовска;
5. Dincelbaher 2009: P. Dincelbaher Istorija evropskog mentaliteta, Podgorica: Службени гласник;
6. Крамариќ 2010: З.Крамариќ, Идентитет, текст, нација, Скопје: Табернакул;
7. Курпатов 2005: А. Курпатов, Како да го смените односот кон животот, Скопје: Матица;
8. Skok 1971: P. Skok, Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, Knjiga prva, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti u umjetnosti;
9. Imena: značenja i poreklo: <http://www.ana.rs/forum/index.php?topic=17133.30> 05.03.2013.





УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

#### 4. ЗА ТРАДИЦИЈАТА И МЕНТАЛИТЕТОТ ВО РОМАНОТ „ЗОНА ЗАМФИРОВА“ ОД СТЕВАН СРЕМАЦ

##### 4.1. ПРИСТАП

Оваа статија прави обид за интертекстуално препознавање на „елементите на традицијата“ во романот „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац.\*

Под „елементи на традицијата“ ги подразбираме оние ентитети кои служат за „прочит“, и тоа без особен напор, на обичаите, размислувањето и начинот на однесување, кои, секако и повторно „традиционално“ се, односно треба да бидат во согласност со она „нашето“ - „што ќе речат луѓето“ (=јавното мислење). Станува збор за увид во оние, вкоренети во нашиот, „балкански“ менталитет неписани правила на културата на живеењето, а кои традицијата ги задржала во една потесна или поширока социјална и национална средина. Тие, „елементите на традицијата“, треба да ги покажат (и не мора да ги докажат) белезите на менталитетот на еден народ.

Нашиот напор во таа смисла се сведува на прецизна изолација, квантификација и квалификација на овие наративни ентитети – во случајов драмски и наративни, кои пак се совршено еменинентни српската култура и менталитет.

##### 4.2. МЕНТАЛИТЕТ. МОДЕЛ.

Категоријата менталитет во стручната, главно социолошко-филозофска литература од западноевропска провиниенција се третира како прилично лабилен поим, кој, разни автори го „полнеле“ со различни содржини.

Австрискиот социолог Питер Динкелбахер сугерира можен начин на истражување на менталитетот на дадена група (на пример, менталитетот на Доминиканките во јужногерманскиот и западногерманскиот простор) според „(...) реконструкција на целокупниот фонд на писмени (калуѓерски книги, повелби, правила на редот) и предметни извори (градби, уметнички дела, ракописи, употребни предмети...), при што (...), покрај општите облици и содржини типични за одреден период (...), морало да се разработи и она што е специфично во стилот, содржината на мислење на тие жени во споредба со другите извори од истиот период и простор (...) со помош на точно испитување на јазикот и калуѓерските житија (синтаксата на зборовите, латинските цитати, односот меѓу хипотаксата и паратаксата, уделот на исказите кои го мотивирале каузалното, односно финалното, итн.) (Dincelbaher, 2009: 15).

Динкелбахер дава една синтетичка дефиниција на поимот менталитет, поточно историски менталитет, која гласи: „Историскиот менталитет претставува ансамбл на начините и содржината на мислите и чувствата што ги обележува одреден колектив во одреен период. Менталитетот се манифестира во постапките (Dincelbaher, 2009: 15). Оваа дефиниција изведена според темелни истражувања фундирани на авторитетни имиња од европската социолошка и културолошка мисла, во нејзината разложена, аналитичка варијанта претставува наш модел за демонстрација на „елементите на традицијата“ во драмата романот 33 од СС.

**4.2.2.** Ако за најрелевантен би го прифатиле аспектот дека „менталитетот се манифестира во постапките“ и, ако при сето тоа постојано имаме предвид дека во приодот кон овој феномен не може а да нема субјективност, во смисла на отстапување од однапред

\*Во натамошниот текст ќе ги користиме кратенките 33 од СС



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

зададени параметри, тогаш „елементите на традицијата“ би се подложиле на третман од ваков тип:

-Најнапред, интеракција (Динкелбахер неа ја именува како ансамбл) меѓу сите изолирани ентитети, зашто сите заедно придонесуваат за интегралност на впечатокот по однос на менталитетот, овде српскиот во 33;

-„Начинот и содржината на мислењето“ според Динкелбахер, како рационален критериум, кој „(...) треба да го означи видот свесно однесување со информациите, специфични за времето и групата“, но и „општоважечките основни убедувања, идеолошките, политичките, религиските, естетските... концепции кои ги проникнуваат одделните подрачја на религијата, културата, уметноста, итн., доколку се свесни“ (Dincelbaher, 2009: 18);

-„Начинот и содржината на чувствата“, како своевиден психолошко-емотивен критериум кој „(...) опфаќа автоматски поврзувања на вредности, односно судови за нив“, како и „ (...) областа на нерелевантните стереотипи полусвесно и несвесно поврзани со емоциите“ (Dincelbaher, 2009: 19);

По однос на овие два параметра кои ја квалификуваат категоријата менталитет, анализата на „елементите на традицијата“ покажува отстапување во смисла на неригорозно придржување кон едниот, односно другиот. Зашто имено, нема и не може да има реска, радикална граница меѓу ентитетите што би се подложиле на рационалниот или емотивниот критериум, бидејќи речиси сите, ако не и сите, едновременно содржат и свесност и несвесност и разум и чувства и логика и емоции...

-Колективот како критериум кој ја одредува категоријата менталитет, го прифаќаме како трет параметар за анализа на категоријата менталитет. За него, Динкелбахер вели дека: „(...) може да се простира од жителите на еден континент преку одделни народи, слоеви, сталежи, заедници, секти, професионални групи, итн. (...) Но, тој вели дека се може да се говори и за индивидуален менталитет (...) за менталитет, специфичен според полот, итн.“ (Dincelbaher, 2009: 19);

Во оваа смисла, ние повеќе зборуваме за „менталитет на колективот“ или „колективен менталитет“ и уште поточно „регионален менталитет“ - менталитет на еден град и (преку него и за) еден народа, па и за специфичен „женски менталитет“, кој пак, во случајот на Зона Замфирова, во поголеми пропорции „му се покорува“ на оној параметар што се именува како „начин и содржина на чувства“.

-Времето претставува суштински, конститутивен елемент на категоријата менталитет. Тоа дозволува да се „процени“ дали некоја, односно нечија постапка, размислување или однесување можат, под претпоставка „да траат продолжено“, да се сметаат за интегрален дел на менталитетот. Всушност, токму ваквото „продолжено траење“ на постапките, размислувањата и однесувањата ги прави нив традиционални и како такви уште и манифестатори на менталитетот.

-Менталитетот се манифестира во постапките, бидејќи „(...) секоја постапка искажува нешто за менталитетот што стои зад него; тој менталитет за нас станува достапен само со помош на интерпретација на трагите што ги оставаа таа постапка (=историските извори)“ (Dincelbaher, 2009: 20). Постапките пак, за да станат своевиден показател на менталитетот неминовно треба да се повторуваат и да траат низ времето.

„Елементите на традицијата“ во романот што е предмет на наш интерес во најголема мера може да се третираат за постапки - како „репрезенти на менталитетот“. Тие можеби не се најрелевантни историски извори, но токму нивното перманентно „траење“ низ историјата им осигурува влез во литературата на дадена епоха.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

#### 4.3.ДЕМОНСТРАЦИЈА

##### 4.3.1. „Елементите на традицијата“ во романот „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац

Романот 33 од СС допушта, само затоа што е наративен текст, бројниот тоталитет на „елементите на традицијата“ да се сведе на типизирани примероци, нешто што, ќе си дозволиме да речеме, иако тоа не е наша компетенција, е извонредно добро изведено и во не толку дамнешната филмска верзија на овој роман.

Имено, романот брои вкупно 54 ентитети, како постапки на менталитетот, од кои: ороото се сретнува 6 пати; потоа, 19 вметнати народни песни, од кои повеќето се однесуваат на моментален настан; одењето во амам, 2 примерока; 1 покарактеристичен примерок на постапката – потенцирање на социјалните разлики меѓу момчето и девојката (оваа постапка се сретнува повеќепати низ романот и главно е „привилегија“ на некоја од тетките на Зоне, но нив не ги вбројуваме во вкупниот биланс на „елементите на традицијата“, токму заради нивната зачестеност и неможност точно да се избројат); стројништвото се сретнува во 4 примероци (еднаш тетка Дока, еднаш мајката на Мане, еднаш тетка Таска го „проси“ Мане и уште еднаш, индиректно и самиот Хаџи-Замфир); 1 типизиран примерок за заемниот однос меѓу момците и девојките, кој и овде, како и во Б од ВИ е традиционално на дистанца; 1 типизиран примерок на начинот на додворување, преку однесувањето на Мане, кога сака да ја „заведе“ Зоне; дивото, безмалку непријателско однесување на девојката како реакција на додворувањето на момчето, типизирано во однесувањето на Зоне, се сретнува во два покарактеристични примерока; во 8 извонредни примероци се сретнува главно женското озборување, кое во романов е најчесто ефект на „јавното мислење“; 1 примерок за традиционалниот однос спрема женските деца-типичен примерок на патријархален третман на жената, кој овде покажува отстапување по однос на традиционалното и патријархалното; 2 извонредни примерока на третманот на мажачката/женидбата како неопходност; 1 типизиран примерок на традиционалната женска облека; 1 типизиран примерок на традиционалната машка облека; 1 типизиран примерок за местото и улогата на кујната во српските патријархални домови; 1 типизиран примерок за процесот на настанување и ширење на народната песна, преку примерот на песната за убавата Зоне на Хаџи-Замфир и три културни протокола. Во вкупниот биланс од постапки на менталитетот отсуствуваат бројните архаизми и турцизми, кои сметаме дека можат да се третираат како вербални „елементи на традицијата“.

Сообразувањето спрема параметрите на категоријата менталитет, постапките од романот 33 на СС го прават по таков начин што, кога станува збор за пропорциите рационалност и емотивност, постапките на менталитетот од романов покажуваат повисока застапеност на втората компонента за сметка на првата. Веројатно тоа е така заради имплицитниот хумор на нараторот, кој бездруго придонесува за „мекост“ и „топлина“ на нарацијата во целина.

Имено, доминацијата на емотивниот параметар се чувствува уште на почетокот, кога станува збор за начинот на кој настанала песната за убавата девојка Зона Замфирова: „Таа песна со задоволство се пеела во оној период кога почнува и оваа наша приказна. Била чисто фатална со сојата заразност, и кој само еднаш ќе ја слушнел, веќе не можел да ја извади од глава и да ја заборави. Кога навечер ќе легне во кревет – ги шепоти тие стихови; кога наутро ќе стане и ќе ги побара влечките – повторно тие исти стихови му излетуваат од уста и тој си ја потпевнува таа песна“ (Сремац, 1908: 3-4).

Ист е случајот и со извонредниот примерок на описот на кујната во патријархалните домови, каде што повторно, повисока е дозата на емотивност за сметка на рационалноста, која пак, за волја на вистината, не отсуствува сосема: „Кујната, по правило е малку подалеку од одаите во една таква чорбациска кука, за да не се чувствува мирисот од готвените јадења. Во таа кујна, со задоволство, и децата и домашните престојуваат преку ден. Кујната била најомиленото, така речи најтоплото место Но, во поголемиот дел од денот, тоа е место за децата и жените“ (Сремац: 1908: 8).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Феноменот – озборување содржи речиси еднакви пропорции рационалност и емотивност. Во романот, тоа е главно „женска“ компетенција, и најчесто психолошка последица на лично незадоволство на оној којшто озборува. Оваа постапка е толку прецизно типизирана, што според формата и значењето метастазира до своевиден показател не само на некогашната нишка традиција на озборување туку и на балканскиот обичај секогаш да се има што да се каже, добро или лошо за комшиите, за политичарите, за кој и да е: „Овде поседнуваат на оние селски, грубо изделкани и склопени треножни столчиња (...) па по цел ден печат и сркаат кафе или јадат семки од тиква или пуканки од пченка, и онака раскомотени, само во елечиња и шалвари, слушаат новости од комшилукот, од маалото и градот; овде претресуваат сè, и обично и редовно никого не го оставаат на мир. Сите овде надоаѓаат, и домашните и од комшилукот, па настанува еден слободен разговор, се слуша кикот, восклиц и извици: 'Мака да те изеде!'" (Сремац, 1908: 8)

Стројништвото, како „елемент на традицијата“, а денеска во изумирање, во романот 33 од СС покажува поголема застапеност на емотивната, за сметка на рационалната компонента. Оваа постапка е условена од каузалноста на настаните и ненаметливо настојување на нараторот да внесе пристojна доза на хумор-доведувајќи ја „женската страна“ во позиција-таа „да го проси момчето“. Секако дека таквиот пресврт во развитокот на дејството значи и делумно „раскинување“ со патријархалната традиција, а особено влијае на неутрализирање на социјалните разлики кога е во прашање љубов меѓу чорбаџиска ќерка и „обичен“ дуќанџија.

Додворувањето на момчето и крутото, непријателско однесување на девојката, кои особено во филмската верзија на романот се „обременети“ со суптилна карикираност бидејќи се посматраат од современа перспектива, содржат и рационалниот и емотивниот во различни пропорции: Мане е повеќе емотивен, а Зона повеќе рационална, па дури и безобразна и дрска за денешни поимења. Тоа се разбира, се должи на патријархалното воспитување и за современи сфаќања неразбирливото влијание на тогашното „јавно мислење“ – да сакаш, а да се однесуваш како да не сакаш, оти искреноста во таков случај е „за срамота!“.

Облеката на Зоне и онаа на Мане кујунџијата, како постапки на менталитетот, исклучително допадливи за тој период, според начинот на кој се опишани, се одликуваат не само според портретистичкиот ефект што го предизвикуваат ами и заради фактот што, од денешна дистанца – тие се „замрзнати во времето“. Од гледна точка на категоријата менталитет, тие се подведуваат, речиси подеднакво и на рационалниот и на емотивниот параметар: „(...) Зона во онаа нејзина бундичка од атлас и црвени шалвари, кои за два-три прста се назираа под жолтото сатенско здолниште со цветчиња“ (Сремац, 1908: 12) и Мане „(...) Се носеше убаво и во делник и уште поубаво во недела и на празник. Ќе ги облечеше оние негови тесни панталони во маслинова боја, а на градите тенка, жолта свилена памучна кошула, преку неа елек и гунче – повторно во маслинова боја – па ќе се притегнеше со траболос-појас, на кој виси часовник на сребрен ланец“ (Сремац, 1908: 14).

Орото во романот 33 од СС, исто како и во драмата Б од ВИ има синкретична (=обединувачка, синтетичка) функција по однос на другите „елементи на традицијата“. Орото претставува речиси единствено упориште на социјалниот живот на младите во Србија во втората половина на 19. век. На оро, во недела попладне, младите имале можност да се видат, да ги изразат заемните симпатии и љубов, момчињата да се додворуваат, а девојките притоа срамежливо да се однесуваат; на оро доаѓале и чорбаџиски ќерки, секогаш во придружба на тетките, стрини, вујни и измеќари, но и сиромашни девојки, кои би поднесувале навреди цела седмица, живеејќи со надеж дека в недела ќе одат на оро; орото било средиште каде што се раѓале, каде што настанувале народните песни, инспирирани од некој настан; на оро се пиело вино, на оро доаѓале Цигани, кои со својата музика и песна им ја веселеле душата на присутните. Сремац нашол за потребно орото да го вметне шест пати во романот, а меѓу нив и овој, според нашевидување, извонреден негов опис: „Полсе ручекот, сокакот почнуваше да се шаренее од момчиња и девојки, од минтани и фустани, од елеци и шалвари, па наликуваше да цветна бавча. Овде доаѓаа и оние што продаваа петли и свирчиња од шеќер, и оние што точат лимонада, и оние што продаваат пуканки, а овде секогаш ќе се најдеше и по една мирољубива будлетинка, без која не може едно такво место, со која обично децата се смеат и се забавуваат, а девојките се собираат околу него (...) Орото почна. Одиграа неколку игри (...) И најизменично, орото го водеа првите момци од маалото (...) Овде во близина има и лулашка, а



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

и околу неа собран свет. Се лулаат и пејат (...) Оние од орото си одат, па се лулаат други или сами се лулаат, а оние од лулашката пак се фаќаат на орото (...) Циганите ја засвиреа „Потресувалка“ (Сремац, 1908: 60, 61).

Мошне се интересни трите културни протокола во романов. Станува збор за специфични постапки на менталитетот, кои се повторуваат само во ретки, исклучителни ситуации. Таков е обичајот, стројникот да ја затвори вратата со грб, кога доаѓа во куќата на девојката. (Сремац, 1908: 84). Културен протокол се практикувал секое утро, при „будењето на нишката чаршија“,: „(...) Ита секој кон својата работа, или седи во отворениот дуќан и чека сефте и муштерија, да пазари, и да ја повлече парата преку образ и да рече: „Охо-хо! Од тебе сефте, од Бога берикет!“ (Сремац, 1908: 122). И најпосле, своевиден културен протокол е и постапката кога некој се обидува да потврди дека ја зборува вистината, така што вели „(...) Ваква да се направам акоте лажам – рече и го стави показалецот како кука“ (Сремац, 1908:168).

#### 4.4. КОМЕНТАР

Присуството на „елементите на традицијата“ во романот 33 од СС, послужиле како „(...) неопходна материја за одраз на стварноста и отсликување на битот на народот (...)“ од крајот на 19 и првите децении на 20. век (Јаќоски, 1983:157).

Демонстрацијата на постапките на менталитетот во романот на Стеван Сремац покажува не само висок степен на функционалност по однос на претставувањето на живеачката во Ниш туку и своевидно „кршење“ на традиционаните норми, изразени и одразени преку портретот главно на насловната херојка Зона Замфирова. Постои овде своевидно пренебрегнување на конзервативизмот во „женското однесување“ и тоа така што ќерката на хаџи Замфир отворено се спротивставува на застарениот став по однос на љубовта. Овој аспект е дотолку екстензивизиран што и самиот чорбаџија, за да ја сочува честа своја и на ќерка си, лично го „проси“ Мане за Зона.

Менталитетот на Јужна Србија од крајот на 19-от и почетокот на 20-от век е изразен низ повеќе аспекти: орото и неговата социјална улога, вметнатите народни песни, и тоа по таков начин што повеќе се потенцира процесот на нивно настанување; потоа, потенцирањето на социјалните разлики меѓу момчето и девојката; стројништвото; дистанцата во заемниот однос меѓу момчињата и девојките; патријархалниот третман на женските деца и жената воопшто, со тенденција за надминување на таквата традиција. Притоа, за мошне впечатливи по однос на менталитетот ги истакваме и т.н. културни протоколи, кои, до ден денеска се живи.

Заради природата на жанрот, „елементите на традицијата“ како белези на менталитетот во романот 33 од СС се имплицирани во нарацијата и притоа напластени со различни, но во секој случај оптимални дози на хумор. Така, како божем случајно и ненамерно се навестува дека во Ниш се пие вино, дека на оро свират Цигани, дека стројништвото го „спроведуваат“ две тетки, една мајка и еден татко, дека додворувањето е луцидно, па и современо и авангардно за тие времиња, дека често се оди во амам, дека машката или женската облека се такви и такви, итн...

По однос пак на прашањето – колку „елементите на традицијата“ во денешни услови се сè уште живи – немаме прецизен одговор, барем не за оние во српска средина. Но, го изразуваме нашето длабоко уверување дека оние, „преживеаните“ постапки на некогашниот менталитет ќе останат да се негуваат. Макар и во модифициран вид...

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Apaduraj, Ardžun, (2011), Kulturaiglobalizacija, Beograd, BibliotekaXXvek;
2. Деретић, Јован, (1990), Кратка историја српске књижевности, Београд, Београдски издавачко- графички завод;



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

3. Dincelbaher, Peter, (2009), Istorija evropskog mentaliteta, Podgorica, Службени гласник;
5. Јаќоски, Воислав, (1983), Фолклорот во македонската драма, Скопје, Македонска книга, Институт за фолклор „Марко Цепенков“;
6. Крамариќ, Златко, (2010), Идентитет, текст, нација, Скопје, Табернакул;
7. Мојсиева-Гушева, Јасмина, (2010), Во потрага по себеси, Скопје, Институт за македонска литература;
9. Сремац, Стеван, (1908), Зона Замфирова, електронско издање.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## 5. ЗА РАСКАЗНОСТА ВО ЛИРСКИ КОНТЕКСТ

(Кон „Ѓулабии“ на Станко Враз)

### 5.1. ПРИСТАП

Лирското поетско писмо располага со концентрирана семантика најчесто невидлива „на прв поглед“. Неговата природа по дефиниција не допушта аналитичност (=разложување) на лирските информации, од едноставна причина што, нејзиното височество – естетската сатисфакција е резултат токму на густото, збиено значење. „Разводнувањето“ на значењето е привилегија на „избраните“: оние опитните кои умеат да читаат лирика „со загледување“, со леснина и ненапрегање, разложувајќи го синтетизираниот исказ интимно, „во себе“.

Овој процес е мошне возбудлив, особено ако се знае дека „лирскиот читател“ за тоа или не зборува или не наоѓа доволно зборови да го објасни значењето. Уште потешко е – да се објасни процесот на рецепција. Парадоксално, но вистинито: убавината е во густината и во тешкотијата!...

Во стихозбирката „Ѓулабии“, со која ги постави основите на лирскиот израз во новата хрватска литература, Станко Враз го „поедноставува“ доминантно лирскиот дискурс со расказност. Станува збор за легитимна творечка постапка која меѓутоа е воопшто неочекувана во една поезија посветена на Љубица Кантили и која програмски го поддржува максималистичкиот концепт на поетиката на илиризмот – обединувањето на сите јужни Словени. Неа, хрватската критеристика ведаш не ја препознава, иако го нотира нејзиниот зародиш во влијанието на Пушкин и неговиот роман во стихови „Евгениј Онегин“ врз младиот илирски поет.

Врховниот хрватски критичарски авторитет, Антун Барац ќе го отфрли овој деветнаесетовекен став, прогласувајќи го за заблуда: „Сродност меѓу ‘Ѓулабии’ и различните романи од времето на романтизмот додуша има. Но, тие се во целост во нивниот впечаток, а не во композицијата. Почнувајќи да пишува песни за Љубица, Враз не можел да знае како ќе бидат завршени. ‘Ѓулабии’ се збирка љубовни песни, секако поврзани, но никаков роман“ (Barac, 1965:19, 20).

### 5.2. ПРИКАЗ

#### 5.2.1. Структура на „Ѓулабии“

Формата на полската народна песна *краковјак*, осум шестерци распоредени во две катренски строфи е основна единица на структурата на поетската книга „Ѓулабии“.

48.

„Bog je tebe stvorio,  
Ljubice milena,  
S tjealom od lepote,  
s srcem od kamena.

To je zašto plačem  
s glavom na koljenu,  
Plačem, tužim tugu  
Vjek neizrečenu“

(Vraz, 1965:55)

Стихозбирката содржи 389 вакви песни, подредени во четири пеења и еден пролог, озаглавен како „Разлог“. Низ нешто повеќе од 3200 стихови, Враз поетски ја слави љубовта



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

спрема девојката Љубица Кантили, внука од сестра на Људевит Гај и го апологизира својот хрватско-словенечки патриотизам до ниво на јужнословенство и општословенство.

Како словенечки поет кој ја напушта матичната средина, прифаќајќи ја идеолошката платформа на илиризмот, Враз, својот книжевен углед во Хрватска ќе го стекне токму со песните од циклусот „Ѓулабии“. „Оваа е прва книга со љубовна поезија во новата хрватска литература“, каде што поетот ги слика „ (...) средбите со љубената девојка, миговите на неизвесност, надеж и остварена среќа. Еротиката во песните е испреплетена со пејзажи од словенечките и хрватските краишта и со изрази на љубов спрема сопствениот народ и словенството, со восхит спрема убавините на Горењска, спрема словенските девојки“. (Barac, 1965:18, 19)

Првото пеење кое содржи 113 песни-краковјаци напишано во 1836-та, а објавено во „Даница илирска“ во 1837-та, (заедно со второто пеење) претставува историја на неговото вљубување во Љубица Кантили.

Второто пеење составено од 124 песни-краковјаци веќе го „дава“ и првиот патриотски мотив. Ова е време кога Враз дознава за бракот на Љубица со имотниот љубљански трговец Едуардо Енглер, есента, 1937-та година.

Во третиот дел од стихозбирката, остварен низ 133 песни-краковјаци, Враз ја слика својата душевна состојба после мажачката на Љубица Кантили, за веќе во четвртото пеење, со вкупно 19 песни-краковјаци, да ја универзализира својата интимна љубов во љубов спрема жената воопшто и љубов спрема словенскиот народ и човештвото.

Како засебна книга, „Ѓулабии“ доживува прво издание во 1840-та година, но без третото и четвртото пеење, кои делумно се печатат на страниците на „Даница“ и во алманахот „Искра“. Интегрално, стихозбирката е објавена постхумно, во Загреб, во Собраните дела во пет книги (1863-1877).

#### 5.2.2. Поетските мотиви

Поетското искуство на Станко Враз и пред 1837-та година е податно за љубовна поезија. Освен тоа, тој, доаѓајќи во Загреб, бидува воодушевен од илирската идеологија на Људевит Гај - литературната продукција на оваа епоха да ја поддржува националната програма и пошироко - да го пропагира утопистичкиот концепт за обединување на јужните Словени.

Првите лирски изливи, песните од првото и второто пеење, Враз ги подготвува под мотото „На Славица“ („Slavici“), за подоцна посветата да биде променета во „На Љубица“ („Ljubici“). Оваа одлука на поетот упатува на интимизам, на поезија со афективни и персонални тонови. Всушност, станува збор за своевидно потиснување на објектот и афирмација на субјектот во една специфична лирска перспектива, зашто оваа е поезија на антрополошки елементи.

Кога Враз почнува да го создава циклусот „Ѓулабии“, можеби и нема намера да го „збогати“ и прошири доминантниот љубовен мотив, инициран во заглавието на стихозбирката со патриотскиот, односно словенофилскиот. Зашто имено, „ѓул“, според толкувањето на поетот значи-трендафил, роза, мирисно цвеќе и симбол на љубовта и смртта. Ако на ова се додаде и вкоренетото во словенската, па и светската фолклорна и книжевна традиција сфаќање дека розата „и восхитува и боли“, тогаш тоа сосема би соодветствувало на љубовната судбина на Враз и неговата Платонска љубов спрема девојката, која станува туѓа жена, за набрзо да умре:

„Krasanjetojvijenac/odružaspleteni,/Aljepodružami/mnogitrnskriveni“ (Од 113-тата песна на првото пеење) (Vraz, 1965:65)

Да останеше само на таквата програмска платформа Враз ќе беше само прв романтичар во историјата на хрватската литература. Дали интимната болка или „агресивноста“ на илирската програма и поетика ќе го принудат „да го додаде“ родољубивиот, односно словенофилскиот мотив и не е толку важно. Важно е што таа поезија е исклучително непосредна и „наивно едноставна“, заради што Антун Барац ќе го нарече нејзиниот создавач „највпечатлив романтик меѓу илирците“ (Barac, 1965:18).

Еве како изгледа „едноставноста и непосредноста“ на поетскиот исказ на Станко Враз:





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

104-та песна од второто пеење, со доминантно љубовен мотив: „Uvrtujeruža/ljubljenaoddana,/Stidnakodjevojka/prvomcelivana./Ojružo, ojružo/prviVesnedare!/Ticvatiš, amoju/moždagrobveć tare“ (Vraz, 1965:81).

Или: 17-та песна од четвртото пеење, со „развиен“ патриотски мотив, кога тој веќе се универзализира и прераснува во љубов кон сето човештво: „Svinarodibraća,/svisubožja čeda,/Nanjihjednonebo/ijedanboggleda;/Ikojednosunce/nadsvimiishodi,/ljednostoj, vladaj/pravonadnarodi!“ (Vraz, 1965:108)

Наизменичното и спонтано препуштање час на љубовниот, час на патриотскиот/словенофилскиот мотив, секако со квантитативна и квалитативна доминација на интимното „отворање“ пред себе и пред читателот е врховен белег на првата „лирска книга“ во хрватската литература. Најапосле, љубовта е таа што овде и доминира и триумфира.

### 5.3. ЗА РАСКАЗНОСТА

Непогрешлив е впечатокот по однос на Вразовите „Ѓулабии“ уште од првото нецелосно издание во 1837-та година дека, во доминантниот лирски контекст се „инфилтрирани“ наративни елементи. Заправо, „лирската нарација“ е суштински белег на дискурсот на првиот лирик во хрватската литература. Иако „наративноста во лириката“ не Враз во почетокот е погрешно дефинирана како „роман во стихови“, сепак, валиден е ставот дека се работи за стихови, заемно поврзани во една целина, заокружена или подобро, обезбедена благодарение на процесуалноста и секако линеарното прогресирање на поетската идеја која, ни помалку ни повеќе, ја поминува трасата: љубов→родољубие→јужнословенство→словенство→општочовештво!

Дали ќе беше можно првичниот мотив – интимната љубов да еволуира и да метастазира до таа степен што да се универзализира во љубов спрема целото човештво ако идејата и исказот не беа подложени на расказност? Дали ќе можеше таа љубов да доживее повеќекратна трансформација, квалитативно збогатена во секоја нова, наредна форма, од љубов во патриотизам, од патриотизам во јужнословенство, од него во словенство и конечно во љубов спрема човекот воопшто, ако не постоеше некаков „расказен“ лигамент меѓу овие кардинални мотиви? Дали е можно во една ваква лирска констелација наративноста да стане неопходна? Одговорот е прост. Се работи за неприкосновениот закон на литературното писмо *parexcellence*, зашто имено, секое ефективно раскажување се кристализира во афективен или емоционален ефект: „Писмото располага со еден скриен каприц до кој особено држи и кој може да се опише како конкретизација која копнее по воопштување (нарација) и како воопштување кое копнее кон конкретизација“ (Вангелов, 1996:35).

Тука нема апстракција. За да се екстензивира поетската идеја - љубов до рамништето - општочовечка љубов, неминовно е (Враз, за тоа, како поет по вокација и не морал да биде свесен), алките меѓу ентитетите во тој процес на „израснување“ да бидат направени од наративен материјал. Лиричноста со тоа не губи ниту семантички ниту естетски. Неа не можеме „да ја раскажеме или прераскажеме“. Впечатокот и натаму останува лишен од соодветни и доволно добри за неа зборови. Но, затоа пак, може „да се раскаже“ целината на стихозбирката и секое одделно пеење.

Прашањето на расказноста во доминантно лирскиот контекст на „Ѓулабии“ станува дотолку посложено што таа, расказноста тешко може „да се покаже“. Најчесто е имплицитно присутна меѓу одделните песни (=краковјаци), потоа во, на места наглото „прекршување“ на љубовта во родољубие, па и во зачудувачки спонтаното преоѓање од едно во друго пеење, кога и редовно се случува „смена“ на мотивите.

Очигледна наративност е забележителна во почетокот на второто пеење:

---

\*Терминот „лирска нарација“, со особено задоволство го позајмувам од семинарската работа „Поезијата на Станко Враз“ на студентката Боркица Трајковска од трета година на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Гоце Делчев“, Штип.



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

1-ва песна, второ пеење: „Onkraj Ilirije/grad stoji na stijeni,/U tom gradu tuži/junak zatravljeni;/Tuži, prisluškuje/s jedne razvaline,/Ne bi li on čuo/glasak iz daljine“ (Vraz, 1965:66). Дејствителноста од овој тип набрзо, веќе во петата песна ќе биде „прекината“ со лирски љубовен излив, но во невообичаен и секако неочекуван раскажувачки манир: „Prava ljubav stvara/(to nam je očito)/Od mahnita mudro,/od mudra mahnito./Što od mene stvori,/dokučit ne mogu;/To j' samoNjoj znano/i višjemu bogu.“ (Vraz, 1965:67). Впрочем, слично како што мотивите спонтано преоѓаат еден во друг и расказноста и лиричноста ту се радикално издвоени, ту се присутни во исто време и на исто место, ту пак се „кријат“ една од друга. Едно е сигурно – ги има нив во оваа извонредна поезија, макар не била таа „роман во стихови“, ами само своевидно единство од одделни лирски песни.

Враз интуитивно ја применува наративноста, најмногу заради европското романтичарско влијание на кое бил изложен и во кое бил одлично упатен. Тој се помага со неа, за со наративноста и преку неа поедноставно да го стави на очиглед својот автономен интимистичко – персонализиран поетски интерес, се разбира во илирски манир.

#### 5.4. КОМЕНТАР

„Ѓулабии“-те на Станко Враз ја претставуваат ентузијастичката и персонализирана лирска природа на поетот. Тие едновременно ја нудат и речиси незаобиколната за тој период словенска глорификација. Го прават тоа така што вметнуваат елементи на расказност во раскошниот и секако, нагласен лирски контекст.

Во оваа смисла Враз, колку и да се смета за „словенечки одметник“, колку и да му припаѓа на хрватскиот илиризам, исто толку, ако не и повеќе – тој е „свој“! Ако не остана единствен, тогаш беше прв во љубовната лирика, кој предложи и лично успешно изгради не идеолошки и колективен како Људевит Гај, ами антрополошки, индивидуалистички концепт со словенофилски (и словеномитолошки) елементи.

По таков начин, поезијата на Враз на голема врата го „ внесе “ европскиот романтизам во хрватската литература.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Bal, Mieke. 1989. Opisi (Za jednu teoriju narativnog opisa), Uvod u narotologii, Izbor, redakciju prijevoda, uvodni tekst i bibliografiju sačinio Zlatko Kramarić, Osijek, Izdavački centar Revija, str. 199-221;
2. Barac, Antun. 1954. Dijela, Vraz-Preradović. Zagreb. Matica hrvatska, str.7-36;
3. Beker, Miroslav. 1991. Semiotika književnosti. Zagreb. Biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu;
4. Вангелов, Атанас. 1996. Елементи на расказноста. Теорија на прозата. Избор на текстовите, превод и предоговор, Атанас Вангелов. Скопје. Детска радост. стр. 7-40.
5. Вангелов, Атанас. 1996. Отсутноста-реч. Скопје, Lettre internationale бр. 2, стр. 28-36;
6. Vraz, Stanko. 1965. Pjesme i članci. Vraz-Preradović. Zagreb. Matica hrvatska, Zora.
7. Николовска, Кристина. 2004. Глаголска метафора. Скопје. Зојдер.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## 6. ПОЕТСКАТА ЕЛОКВЕНЦИЈА НА ПРЛИЧЕВ И МАЖУРАНИЌ

(Морфологија и семантика на два описни ентитета во „Сердарот“ и „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“)

### 6.1. ПРИСТАП

Оваа статија нуди осврт на два дескриптивни ентитета-репрезентативниот „Хомеровски“ епитет во „Сердарот“ на Григор Прличев и исклучително впечатливата и мошне фреквентна именска метафора во „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“ на Иван Мажураниќ.

Тие, епитетот и метафората, се сопоставуваат во македонските препеви на ремекделата на македонската и хрватската литература од 19-от век: „Сердарот“<sup>3</sup> (препевот е на Георги Сталев) и „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“<sup>4</sup> (препевот е на Гане Тодоровски), по таков начин ставајќи го на показ лексичкиот потенцијал на општонародниот и на стандардниот македонски јазик.

Имено, во обидот да се изнајде заглавие за текст што ќе биде илустративен по однос на македонско-хрватските, односно хрватско-македонските јазични и книжевни врски, мојот избор падна токму на Прличев и Мажураниќ, двајцата, љубам да ги наречем „величественици“ на македонскиот и хрватскиот литературен 19-ти век. Во таа смисла останувам доследна на личниот афинитет спрема суптилниот и многузначаен период во цивилизацискиот развој на двата словенски народа, кога под влијание на европскиот национален романтизам, веројатно интуитивно, но грчевито се обидуваа да дадат каковтаков придонес по однос на својата национална и јазична самобитност.

И, да бидам прецизна: иако С беше напишан на грчки јазик, а ССЧ третира црногорска османлиска проблематика, сепак, таа поезија е толку многу „македонска“, односно „хрватска“ колку што тогаш, во тој наш словенски 19-ти век беше нужно, макар и литерарно, на Европа и светот да „и се стави на увид“ состојбата на тиранија на територијата на денес т.н. Западен Балкан.

### 6.2. МОРФОЛОГИЈА

#### 6.2.1. Градба на „Хомеровскиот“ епитет на Прличев

„Хомеровскиот“ епитет во С на Прличев се сретнува во с# на с# 23 примероци. Според својата градба, тој претставува двочлена синтагма од атрибутивен и супстанцијален елемент. Атрибутивниот член е редовно сложенка, која впрочем и го прави Прличевиот „Хомеровски“ епитет уникатен. Таа е најчесто неологизам: „полињата житородни“ (137)<sup>5</sup>, „Бореј брзокрил“ (138), „огнооки змејови“ (139), „миловидните ластовици“ (141), „Албанците гологлави“ (141), „стенчивиот глас“ (143), „сеизедливиот оган“ (143), „брзокрили јастреби“ (143), „сторачен гигант“ (145), „оружја огновишни“ (146), „широкоградниот Јакуп“ (149), „Чан-Јок гостопримлив“ (150),

<sup>3</sup> Во натамошниот текст С од ГП

<sup>4</sup> Во натамошниот текст ССЧ од ИМ

<sup>5</sup> Во заградата стои бројот на страницата од каде што е преземена синтагмата, според изданието: Григор Прличев: *Сердарот*, во *Избрани творби, Мисла, Култура, Македонска книга*, Скопје, 1988 год. стр. 135-167



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

„животворните зраци“ (151), „многутажениот мртовец“ (157), „младоженската стаја“ (158), „честуваниот Раде“ (158), „бессолзните очи“ (160), „многуимотниот Фоти“ (162), „Гегата крволочен“ (164), „гусла двострука“ (167). Само еден примерок – „сабја дамаскалија“ од атрибутивниот член во епитетот, а тој се сретнува двапати е архаизам, поточно турцизам. Редот на елементите во синтагмата е најчесто правилен, така што прв е атрибутивниот, па потоа именскиот. Само неколку од нив-„полињата житородни“, „Бореј брзокрил“, „оружја огновишни“ и „Гегата крволочен“ се наоѓаат во инверзија.

Градбата на атрибутивната составка во синтагмата подразбира најчесто придавка и именка („полињата житородни“, широкоградниот Јакуп“), потоа и две именки („огнооки змејови“), број и глаголска придавка („сторачен гигант“), предлог и глаголска придавка („многуимотниот Фоти“, „многутажениот мртовец“), именка и глаголска придавка („оружја огновишни“), па дури и сложенка од повратна замена и глагол („сеизедливиот оган“).

Морфологијата на „Хомеровскиот“ епитет во С од ГП и не би требала да претставува некаква исклучителна особеност, најмногу заради фактот што тој е токму таков Хомеровски, па според тоа и доволно познат. Но, возбужда сознанието дека по таков, ќе си дозволам да го наречам „античко-грчки“ или поточно „јонски“ начин на пеење се опева типично македонска дветнаесетвековска проблематика, на тогаш современиот грчки јазик. И, можеби повеќе од тоа е провокативен впечатокот што македонскиот препев допушта тој, „Хомеровскиот“ епитет да биде извонредно адаптиран според можностите на нашиот јазик. Секако, исклучително значаен во таа смисла е придонесот на препејувачот Георги Сталев и неговата креативност и версолошка умешност, без притоа да се пренебрегне фактот дека Прличев е творец на оваа поема.

Третманот на морфологијата на ентитетот-„Хомеровски“ епитет, допушта, на одделни негови примероци да им се пристапи како на своевиден куриозитет. Во таа смисла е особено репрезентативна синтагмата „бессолзните очи“ на мајката Неда, каде што атрибутивната составка е образувана од предлог со полномошно значење на отсуство и именка, што претставува своевиден, не само правописен ексклузивитет туку и по однос на значењето добива таква полнокрвност на која што во други случаи би била потребна најмалку една реченица. Составките пак од типот „младоженската стаја“ и „гусла двострука“, кои во својата градба содржат архаизми, односно дијалектизми, го шират дијапазонот на искористеност на општонародниот јазик.

Составот на повеќето синтагми од редот кованици-неологизми ја иницира помислата за поетската умешност на Прличев, со кондензиран израз да предочи слики и состојби кои проектираат долготрајна ментална визуелизација, нешто кое, патем речено го валоризира и лирско-епскиот карактер на С. Во таа смисла примерни се епитетите: „миловидни ластовици“, „стенчивиот глас“, „сеизедливиот оган“, „сторачен гигант“, „животворните зраци“, „многутажениот мртовец“. По таков начин, морфологијата веќе претендира кон сопствената семантичка реализација.

#### 6.2.2. *Градба на именската метафора на Мажураниќ*

Квантитативниот биланс од именската метафора во ССЧ од ИМ изнесува дури 463 примероци. Станува збор за мошне фреквентен поетски ентитет во епската поема на големиот хрватски поет, чија градба е најчесто двочлена, од придавка и именка како составни делови. Нивната подреденост е таква што побројни се синтагмите од придавка и именка, вкупно 240, додека пак, во инверзивна, стилска поставеност се вкупно 165 на број. Освен овие, како двочлена се јавува и именска метафора составена од две именки, со вкупно 9 примероци



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

(Ловќен гора, 51), но и синтагми во чиј состав влегуваат глаголска придавка и именка („баран арач“, 33, „ставена софра“, 36)<sup>6</sup> и именка и глаголска придавка („окото изгубено“, 33).

Според естетскиот придонес, извонредно значајни се трочлениите именски метафори, чиј состав е разнороден: придавка+именка+придавка - „свидното име Исусово“ (5), именка+придавка+придавка - „чета, нокна, темна“ (16), „свезди, близни, јасни“ (18), потоа и придавка+придавка+именка- „горди, камбанени свона“ (19), „бела, бистра брада“, како и именка+именка+придавка - „лебед птица бела“ (34). Овој тип метафора во поемата на Мажураниќ се сретнуваат во вкупно 25 примероци.

Во ретката четворочлена именска метафора, која е присутна преку с# на с# четири примероци доминантна е придавската составка: „најличниот, најличниот, највишниот од Смаила...“ (34), „долга пушка позлатена чудно“ (38), „грмежот...громлив, јадер, страшен“ (40) и „душа храбра, гола, неприветна“ (47).

Во анализата на градбата на именската метафора во ССЧ, ќе си дозволам да акцентирам еден примерок кој не поседува именски белези, а е особено илустративен по однос на поетската елоквенција на нејзиниот автор. Се работи за епитетот „леснокрилно“, кој се наоѓа во стих од „Арач“, четвртото пеење во поемата, а кој според своите граматички карактеристики е прилог („...низ воздухот сасна цилит/леснокрилно, в нееднаков прелет“, (29). Овој поетски ентитет, кој сепак се однесува метафорично, наликува на Хомеровскиот поетски израз, колку заради препејувачката вештина на извонредниот Гане Тодоровски уште повеќе и заради тоа што и Мажураниќ беше „ученик“ на Хомера и античката поезија, кои биле негова омилена лектира. Слични одлики поседува и именската метафора „крилноноги коњи“ (30), синтагма која му припаѓа на контекст каде што експлицитно се споменува мртвиот Хектор, како уште една поетска асоцијација на „јадот каурски“ (30), а заради „Турчинот проклет“ (30).

### 6.3. ДЕМОНСТРАЦИЈА НА ЗНАЧЕЊЕ И СМИСЛА

„Хомеровскиот“ епитет на Прличев и именската метафора на Мажураниќ се категоризираат во редот дескриптивни елементи на иманентниот поетски контекст. Флексибилноста на описот како литературен ентитет допушта негова ефектуализација по таков начин што го трансформира значењето (=la signification: реченицата како збир од зборови што имаат значење) во смисла (=la sense: резултат од комбинација зборови кои даваат реченица). Станува збор за еден аспект на функционалноста на описот кога тој се однесува како семантички трезор<sup>7</sup>, како своевидна депонија на значење, која претендира да се преобрази, т.е. универсализира во смисла. Многу едноставно, тој процес, еминентните литературолози Мајкл Рајфатер и Чарлс Сандерс Пирс го нарекоа *семиоза*.<sup>8</sup>

Според параметрите на овој модел, одделните, изолирани поетски ентитети имаат засебно значење сè дотогаш додека не се „слеат“ во единствената смисла. Таа пак, тоа не е тешко да се констатира, и во двата случаја, и кај Прличев и кај Мажураниќ е иста: осуда на тиранијата и копнеж по слобода.

И наспроти релативната малубројност на „Хомеровските“ епитети во С по однос на мноштвото именски метафори во ССЧ, тие сепак ја допуштаат можноста за групен пристап според критериумот-сродно значење.

Во таа смисла, еден корпус „Хомеровски“ епитети заемно се поврзуваат како резултат на *апстрактната семантичка компонента*: „полињата житородни“, „Бореј брзокрил“,

<sup>6</sup> Бројот во загради го означува бројот на страницата според изданието: Иван Мажураниќ: *Смртта на Смаилага Ченгиќ*, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 год.



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

сеизедливиот оган“, „животворните зраци“. Станува збор за синтагми чие што сублимирано значење е во правец на потенцирање на, може дури и да се рече, великодушнота на природата и таа да застане во функција на поддржател на народниот стремеж за слобода. Се работи за не редок значенски феномен во третманот на поезијата.

Една помала група поетски ентитети пак, заеднички именител наоѓаат во критериумот *опреметеност*: „сабја дамасклија“ и „оружја огновишни“. Овие „Хомеровски“ епитети на ниво на значење, ја акцентираат народната храброст и подготвеноста за отпор против тиранијата.

Друга група „Хомеровски“ синтагми се обединуваат според принципот-*зооморфност*: „огнооки змејови“, „миловидни ластовици“, „брзокрилни јастреби“ и „сторачен гигант“. Склона сум и овде, повторно, да препознаам персонификација на народна одлучност и храброст.

Најмногу поетски синтагми се мобилизираат околу единственото значење-апотеоза на делото и споменот на ослободителот-Кузман Капидан, а се групираат според критериумот-*антропоморфност*. Такви се: „Албанците гологлави“, „широкоградниот Јакуп“, „Чан-Јок гостоприемлив“, „многутажениот мртовец“, „чувствуваниот Раде“, „многумотниот Фоти“ и „Гегата крволочен“.

Надвор од овие семантички сублимации остануваат само неколку синтагми, кои се разликуваат единствено по тоа што не подлежат на систематизирање според утврдените критериуми. Тие сепак, благодарение на своето засебно значење, дозволуваат да бидат „стопени“ во единствената смисла на поемата. Станува збор за синтагмата „младоженската стаја“, чија семантичка реализација е во правец на акцентирање на неможнота младиот маж да стане маж на својата свршеница. Или пак, „бессолзните очи“ на мајката кои тагуваат по синот и судбината на синот, за набрзо, мошне вешто и речиси инертно, да се трансформираат во нем повик за борба за слобода. Наспроти сродноста на овие два „Хомеровски“ епитета, кои спонтано гравитираат кон семантичката матрица на С, осамен останува ентитетот „гусла двострука“. Се работи за „Хомеровски“ епитет кој се наоѓа во епилогот на поемата, каде што нараторот експлицитно ползува технички средства од народната песна, за непосредно да му се обрати на читателот.

Во сличен манир финишира и епската поема на Мажурањик.

ССЧ на ИМ располага со извонредно богат семантички арсенал, чиј ефект во голема мера се должи на именската матафора. Нејзината дескриптивната природа дозволува и таа да биде третирана на ниво на значење и на ниво на смисла. Феноменот смисла е однапред апсолвиран: како и во С и овде, таа се заситува со фразата-борба против тиранијата и стремеж за слободата.

Значенското мноштво од именски метафори во ССЧ се систематизира според едноставната црно-бела техника, која во случајов подразбира: скриен или експлицитен прекор по однос на тираниот (=црно), од една и отворено афирмативен став по однос на потребата од слобода (=бело), од друга страна.

Освен овие две, на ниво на значење семантички магистрали, богатството од повеќе варијанти, компатибилни по однос на нив, придонесуваат за потемелна демонстрација на семантичкиот аспект на оваа епска поема.

Еве еден илустративен приказ на двата стожерни значенски коридора:

„Волкот мургав“: „гладно глумче“;

„Турски дарови“: „крстот липов“;

„Свер горски“: „востаничка чета“;

„Турчин проклет“: „црногорска челада“, итн.итн.

Една семантичка варијанта е во прилог на истакнување на народното страдање: „ропски слуги“, „смртвена раја“, „крвави рани“, „баран арач“...

Друга говори за „јадот каурски“, „срцето гневно“ или „тврдоглавата раја“, за по таков начин имплицитно да укаже на несоживувањето со состојбата-ропство.



### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Третата варијанта е во прилог на потенцирање на отпорот против тиранијата: „востаничка чета“, „минувачот ноќен“, „вешта рака“.

И повторно, квантитативното изобилство од именски метафори дозволува подредување на значенските варијанти и на поинаков начин. Тие се податни за систематизирање и според критериумите по кои беа групирани и „Хомеровските“ епитети во С на ГП.

Се изделува едно големо множество т.н. *апстрактни метафори*, од типот: „ноќта темна, „зелени лаки“, „стивната месечина“, „месец штрбнат“, „пуста стародревна липа“.

Друг семантички контекст образуваат т.н. *определени метафори*: „убавана сабја“, „кама злобна“, „колец грозен“, „врел куршум“, „цевки смртни“.

Уште една група именски метафори за заеднички именител ја имаат *зооморфноста* како обединувачки критериум: „лебед птица бела“, „птици бели галабици“, „лавовски рикот“, „верно куче“, „рисјанско псето“.

Голем е бројот и на т.н. *антропоморфни метафори* од типот: „железни раце“, „смеј горчлив“, „срце гневно“, „тврдоглава раја“, „деца пласни“, итн., итн. Овие последниве, се податни за натамошно расчленување по таков начин што може да се набројат називите или имињата на ликовите и топонимите, за и како такви да продолжат да и припаѓаат на својата класа: „немилиот Турчин“, „Сафер, едноок“, „Јашар срдит“, „лути Турци“, „кротко Турче“, „агата Ченгиќ“, или „лично Гацко Поле“, „Косово Поле, лично, широко“.

Повеќето од нив технички се „црно“ обоени, а пак, кога не се такви, тогаш се, се разбира, „бели“. Заправо, белото Мажураниќ го користи за да го вообличи вековното и исконско тежнење - да го „скроти злото“, конечно олицетворено во смртта на агата Ченгиќ.

Останува една група именски метафори, кои имаат квалификации да се вбројат во некоја од дефинираните семантички униии, а кои веројатно опитниот читател ќе ги акцентира како значенски куриозитет. Јас ги категоризирам како куриозитет, *par excellence*. Станува збор за синтагмите од типот: „струнен гласеж благ“, „чудно чудо“, „мртовецот мртов“, „поарна среќа“, „спомен вреден“... И, да бидам чесна: можеби недостигаат зборови за солиден стручен коментар, но не недостига впечатокот дека со нив и преку нив, поетската елоквенција на Мажураниќ достигнува речиси совршенство. Конечно, какво е тоа „чудно чудо“? Зарем е можно чудното почудно да биде или мртовецот помртов? Има ли смртта повеќе од смрт?!... Или среќата! Може ли таа „поарна“ да биде? Одговорот е прост. Станува збор за вербални конструкции, вечно недовршени приказни за некогашниот, за деветнаесетвековскиот, за денешниот и секогашниот и човек и живот и време. А овде се збиени во само неколку двочлени синтагми. Во иманентниот контекст пак, тие се едноставно и единствено-смрт на тиранинот (=читај: смрт на тиранијата). Оттука и сосема легитимно се склони да и' припаднат на смисловната матрица на ССЧ. Таа пак, е најсилниот лигамент меѓу третираните две поетики – онаа на Прличев и онаа на Мажураниќ.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 6.4. ДОПИРНИ ТОЧКИ

Многу нешта го чинат сврзувачкото ткиво меѓу С и ССЧ и нивните автори. Пред сè Прличев (1830-1893) и Мажураниќ (1816-1890) се современици. Прличев е сведок на жестоките туѓински пропаганди кои вкрстувале копја во југозападна Македонија, за и самиот да им подлегне по таков начин што во една прилика ќе изјави дека е Бугарин, своето ремек-дело ќе го напише на грчки јазик, за на крај да го понуди несреќното решение во словенскиот есперанто. Сепак, тоа, најталентираниот поет на македонскиот XIX-ти век не го прави помалку Македонец од другите интелектуалци на своето време.

Мажураниќ пак, во својата епска поема „...ги презентира вредностите на својот мајчин јазик“...по таков начин „...давајќи потврда на високите креативни потенцијали на еден млад јазик за создавање дела со највисоки уметнички претензии“. (Тодоровски, 1989: 62)

И двете поеми се создадени во речиси ист временски период. Прличев со С ја добива првата награда на традиционалниот литературен конкурс за најдобра поема во 1860-та година во Атина, а првото издание на ССЧ се случува во 1846-та година.

Предлошката на С е најдолгата македонска народна песна за филантропот и закрилник Кузман Капидан, за чии дела Прличев веројатно имал прилика да слуша од очевидци.

Мажураниќ пак, во ССЧ ќе проговори за најактуелните настани од своето време: за смртта на херцеговскиот Турчин Смаил-ага, познатиот крвник од првата половина на XIXот век, познат по два судира со Црногорците кај Грахово, во 1836-та и 1840-та година.

Прличев на грчки јазик третира типично македонска проблематика. Мажураниќ пак, на родниот јазик, преку тогаш актуелната црногорска стварност, раскажува за „...патилата на својот сопствен народ под туѓинска власт, за неговиот хероизам и неговата непоколеблива вера во слободата и урнувањето на тиранијата“. (Тодоровски, 1989: 66)

Но, македонските, односно хрватските скриени тежнења се, и кај двајцата поети, само кулиса преку која се издигнуваат до наднационалното, универзалното, општочовечкотоосуда на ропството, слободата и патот до неа!... Тоа е содржината и на смисловната матрица на двете поеми.

И најпосле, својствената и за Прличев и за Мажураниќ-едноставност на кажувањето, која и во двата случаја е толку допадлива што Гане Тодоровски, зборувајќи за творечкиот зафат на поетот на ССЧ ќе рече: „Во неа (во поемата) е се толку едноставно, што можеби си помислувате дека самите сте ја напишале“. (Тодоровски, 1989: 63)

Повеќе од јасно е дека тоа може да биде одлика само на најголемите.

### 6.5. КОМЕНТАР

Поетската елоквенција<sup>9</sup> на Прличев и Мажураниќ ја краси едноставноста. А до неа, до едноставноста, треба, едноставно, „да се израсне“! Зашто имено, ако посветениот проучувач на литературата добро знае колку тешко се раѓа зборот, тогаш поетот тоа го знае уште подобро.

<sup>9</sup>Зборот елоквенција (=eloquentia) доаѓа од латинизмот loquor, loqui што значи да зборува, а кај нас има пошироко значење-речитост. Да се биде елоквентен значи да се поседува умешност да се убеди слушателот/читателот во веројатноста на кажаното и да се предизвикаат емоции.





#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Растел нивнот збор низ вриежот на турбулентната епоха, кога се барале патишта за најсоодветен израз, на јазик што ќе биде разбирлив за масите, во услови на оспорен национален идентитет, а наспроти евидентниот прогрес и силното влијание од Западот.

Не останале ниту Прличев, а уште помалку Мажураниќ недопрени од тој авангарден и свеж наплив на идеи и наспроти цивилизациската ограниченост во услови на неслобода.

Токму затоа вреди уште еднаш, кој знае по кој пат, да се оддаде признание на нивниот поетски придонес, на нивната елоквенција, на нивната едноставност, која е толку далеку од симплифицираноста колку што нивниот поетски збор беше и с# уште е - слика и прилика на отпорот спрема ропството и потребата да се биде слободен. Слободата на нивниот поетски израз е и слобода и ослободеност од какво било условување. Тоа е универзална слобода, тоа е слобода на homo sapiens-от што му припаѓа од раѓање. Тоа е и слобода на мислата, на духот, и конечно, слобода на зборот.

Ете затоа ги нареков „величественици“. Зашто тие со збор ја слават слободата на човекот и она што човекот го прави човек.

Се поклонувам, уште еднаш, пред нивната величина!...

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Beker, Miroslav: Semiotika književnosti, Zavod za znanost o knjizevnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991 godina.
2. Караниколова, Луси, „Описот во прозата“, авторско издание, Скопје, 2011 год.
3. Мажураниќ, Иван: „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 год.
4. Прличев, Григор: „Сердарот“, во „Избрани творби“, Мисла, Култура, Македонска книга, Скопје, 1988 год. стр. 135-167.
5. Тодоровски, Гане: „За епската поема ‘Смртта на Смаил-ага Ченгиќ’“, во: Иван Мажураниќ: „Смртта на Смаил-ага Ченгиќ“, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 год., стр. 61-67.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## 7. „ЖЕНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ“ ВО РАСКАЖУВАЧКАТА ПРОЗА НА ЈОСИП КОЗАРАЦ (ЗА ЛЌУБОВТА, ЕРОТИКАТА И СЕКСУАЛНОСТА ВО „ТЕНА“ И „МИРА КОДОЛИКЕВА“)

*„Ќубовта и ьубувањето – тоа си се далечни сестри,  
но повеќепати не се ни роднини“  
Јосип Козарац*

### 7.1. ПРИСТАП

Го користиме цитатот од Јосип Козарац како мото што има тенденција да ја имплицира смисловната маса на овој текст во целост.

Ќубовта и „ьубувањето“, кое за потребите на оваа статија си дозволуваме можеби „неправедно“ да го идентификуваме со сексуалноста, заедно со еротиката, како своевиден *by pass* меѓу нив, во расказите што се предмет на интерес функционираат и амбивалентно и компатибилно и опонентно, едновременно.

Пристапот кон културолошката категорија „женски менталитет“ квантитативно се однесува на околу стотина страници од раскажувачката проза на Јосип Козарац. Станува збор за аналитички третман на „женскоста“ во расказите „Тена“ и „Мира Кодоликева“ (Козарац: 1976, 95-195) и тоа преку на неа иманентните составки – ьубов, еротика/еротичност и сексуалност, кои ни повеќе ни помалку, претставуваат показ и приказ на менталитетот барем на европскиот човек воопшто и посебно на жената, некогаш и сега.

Вниманието го насочуваме главно кон овие три ентитета, од едноставна причина што токму тие, инаку мошне фреквентни во оваа проза се, поточно можат да бидат носители и показатели на она што се определува како менталитет, односно „женски менталитет“.

Под „женски менталитет“, мошне едноставно, го подразбираме однесувањето, светогледот, интимното доживување на една жена, по однос на себе и околината, заедно со начинот на кој и опкружувањето реагира по однос на неа.

### 7.2. ЗА „ЖЕНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ“

За една појава, постапка или состојба да може да се смета за иманентна на пошироката категорија менталитет потребно е да постои соодветна антрополошка основа, односно константа која е заедничка за човекот воопшто, во кое било време и на кој било простор, а се однесува на начинот на неговото мислење, чувствување и однесување.

Во таа смисла, ьубовта и сексуалноста (=„ьубувањето“) претставуваат една своевидна константа која може да посведочи за менталитетот на *homo sapiens*-от во различните епохи.

Според Динкелбахер, австриски теоретичар на менталитетот, „(...) сексуалноста се наоѓа во секое човечко постоење, но во секој даден случај специфични се општиот став спрема неа (потиснување или нагласување), облиците на нејзиното остварување (вообичаена и табуизирана практика) и конотациите кои се врзуваат за неа (сексот, како чисто физичко уживање, како знак на ьубов која го одредува животот), итн.“ (Dinkelbahr, 2009: 7).

Категоријата „женски менталитет“ ја разложуваме на ьубов, еротика/еротичност и сексуалност, токму затоа што како таква ја „наоѓаме“ и во расказите на Козарац и во теоретската литература.

Ако ьубовта претставува „(...) однос меѓу двајца луѓе со заемна емоционална привлечност и интимна ексклузивност, однос кој секогаш (барем по тенденција) имплицира



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

сексуалност“, а сексуалноста пак е „(...) во суштина биолошки условена“, тогаш „вишокот сексуалност“, Дилкенбахер го нарекува еротика (Dincelbaher, 2009: 86). Како и да е, колку и да се согласуваме со ова или не, колку и да ги прифаќаме или не овие дефиниции, паѓа во очи фактот дека тие – љубовта, сексуалноста и еротиката редовно и речиси без исклучок заемно се испреплетуваат.

##### 7.2.1. Женскиот менталитет – од антиката до новото доба

Во античка Грција, љубовта, еротиката и сексуалноста се сметале за божествени сили, персонифицирани во богинката на плодноста и земјата Афродита (римски Венера) и богот Ерос (римски Амор). Старите Грци, во оваа смисла, прават јасно разграничување меѓу компетенциите на овие две божества - Афродита го симболизира полниот акт (што значи, како таква, во нашиот концепт таа е „носителка“ на сексуалноста), додека пак Ерос ги персонифицира чувствата (или љубовта, според нашите поимења), кои ја подразбираат, односно не ја исклучуваат сексуалноста. (Zamarovsky, 1989: 4-6 и 91-91 ) Тоа би требало да значи дека љубовта и љубовната страст се обединуваат во единствено доживување, кое подразбира амбиваленција на „највисоко блаженство и најдлабоко страдање“.

Античкиот грчки принцип на третман на жената пак, се сведува на „(...) пасивна потчинетост (...) и раѓање деца. Нејзе ѝ се припишувала постојана сексуална приправност (...) а ѝ се одрекувале интелектуалните, телесните и сексуални способности“ (Dincelbaher, 2009: 76). Тоа значело дека, слободната Гркинка имала основна задача – да раѓа законски наследници, да ја дели постелата со мажот, но не и трпезата, а особено не животот.

Освен тоа, античкиот (грчки) сексуален морал, инаку мошне слободен и за современите сфаќања, не се третираше за морално зло, ами се мерел со оглед на неговите последици за општеството. За старите Грци позната и така речиси пословична е нивната аморална леснотија во опходувањето со/по однос на сексуалноста.

Ако љубовта, еротиката и сексуалноста во стара Грција се интегрирани во едновременото психичко и физичко уживање, дотогаш во Рим се прави разлика меѓу љубовта, како емоционална наклонетост и еротиката и сексуалноста као телесни задоволства. Кај Римјаните не постои интеграција меѓу љубовта и сексуалноста. Освен тоа, кај Римјаните недостига слободниот јавен однос спрема сексуалноста. Во римскиот брак, сексуалноста има „значење“ единствено за раѓање легални наследници, а љубовта – подредена улога. Римјанката, за разлика од грчката жена има одредени општествени привилегии – таа има солидно ниво на независност и повисока култура во љубовта. Во стариот Рим не се ценеле еротските љубовни односи, иако сепак, се толерираше.

Средниот век не донел континуитет по однос на сфаќањето и третманот на овие категории – христијанството сторило сè за да ја канализира сексуалноста во функција на расплодување. Тоа значело дозволена полова активност од два до пет дена во месецот, но и тогаш сексуалниот чин се сметал за грев. Не само сексуалноста туку и љубовта била забранета, па во таа смисла, забележани се извесни контрадикторности. Имено, несреќната вљубеност лекарите ја лечеле препорачувајќи општење со разни партнери.

Впрочем, општо познато е дека разбирањето на сексуалноста, па и љубовта и еротиката било негативно и тоа е нешто што му дава белег на средновековниот менталитет. Книжевната од периодот на т.н. „ран“ среден век (5 и 6 век), тоа е добро познато, не ја познава емоционалната, земна љубов туку само љубовта спрема небесните суштества, што пак веќе не е случај во т.н. „позен“ среден век (11 и 12 век), кога заедно со големата популарност на еротскиот расказ на Бокачо се јавува и тенденција што оди во правец на што поголемо општествено прифаќање на сексуалноста (се разбира и љубовта).

Менталитетот на т.н. нов век по однос на овие три ентитета е поинаков и нема праволиниски развој за сметка на претходните епохи. За Шекспир на пример, љубовта била „треска“, за Ариосто „лудило“ и таква сила која треба да „се поистовети со верноста, постојаноста, непроменливоста“ (Dincelbaher, 2009: 101). Во 19-от век доминира патријархалниот морал, кога мајката и сопругата имаат повисока цена од жената, за 20-от век



### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

ова прашање да го дочека во состојба на непостоење согласност по однос на тоа што воопшто претставува љубовта: дали е таа „ (...) духовна сила, ерос, нешто што е против сексот или ништо друго освен секс“ (Dincelbaheg, 2009:101).

Ренесансата, како далеку прогресивна епоха по однос на средновековието ѝ ја вратила чувственоста на љубовта, но сепак, новиот век ниту во оваа смисла не носи неограничена слобода: војните, болестите, чумата, т.н. „татково право“ (правото на таткото да одлучува за личната судбина на ќерката), упатувале на тоа дека љубовта и заедно со неа еротиката и сексуалноста се сè уште лимитирани категории.

Реформаторот Мартин Лутер пак, видел во љубовта „(...) природна сила, нужна исто толку колку и јадењето и пиењето“ (Dincelbaheg, 2009:104).. Тој го пропагира тројство на љубовта, чувствителноста и бракот, кое меѓутоа тешко можело да се одржи во капиталистичкото потрошувачко општество што го зафаќа особено западниот свет во текот на 19-от век.

И конечно, новото доба ја имаше сексуалната револуција од 20-то столетие, чиј придонес се сведува „(...) во прв ред на одвојување на љубовта како сетилност, чувствителност и душевната страст од бракот, како и одделување на љубовта и бракот од претходната цел - расплодувањето“ (Dincelbaheg, 2009:108).

## 7.3. ПРИКАЗ

Раскажувачката проза на Јосип Козарац го носи квалификативот „тенденциозна“. Веќе одамна е апсолвиран ставот во хрватската, па и во јужнословенската критеририка дека овој хрватски класик е доминантно испириран од земјата, од Славонија и дека неговата литература е доволен уметнички одраз и израз на неговите интереси и прокупации како агроном. (Вангелов, 1976:367-381)

Во таа смисла, во расказите во кои ние ја третираме „женскоста“, односно „женскиот менталитет“, и не само во нив, феноменот – земја има позиција на упориште од кое сè почнува и каде што сè завршува. Земјата кај Козарац претставува фактор од кој конечно зависи животната драма на неговите херојки. Односот спрема земјата, освен тоа може да се посматра најмалку на три нивоа: таа за Козарац е мајка-хранителка, зашто оној што ќе се отуѓи од неа – е осуден на egzистенцијална пропаст; таа има и татковинска, патриотска улога, зашто оддалечувањето од неа значи и оддалечување од себеси и конечно, од неа зависи судбината на херојките, чија морална рехабилитација и интимно себеосознавање се случува едновременно со враќањето кон земјата.

Контекстуално „зависни“ од земјата и во тесна врска со неа се и трите т.н. женски ентитети – љубов, еротика и сексуалност. Тие, како што веќе се рече се заемно условени една од друга, а потоа и амбивалентни и на места и повремено уште и опонентни. Во различни пропорции присутни во анализираните раскази, тие се слика и прилика на менталитетот на хрватската (па и балканската и европската) жена од втората половина на 19-от век.

### 7.3.1. Љубовта, еротиката и сексуалноста во расказот „Тена“

Подолгиот расказ во четири глави „Тена“ има тенденциозна поента, која во симплифицирана форма би гласела вака: земјата треба/мора да се негува, зашто од неа зависи не само egzистенцијата на семејството туку дури и љубовта. Оваа е идеолошката заднина на ова прекрасно четиво, во кое квантитативниот биланс на анализираните ентитети изнесува: 10 примероци љубов, 9 примероци еротика/еротичност и 17 примероци сексуалност.

При сè што бројот на единиците - љубов е значително помал од оној на сексуалноста и еротиката заедно, паѓа во очи сознанието дека таа, љубовта е поинтензивно присутна на почетокот и крајот од раскажувањето. Воведот на расказот става на показ искрена, младешка прва љубов: „Таа навистина љубеше, љубеше првпат. Да не го видеше водникот, таа можеби



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

за цел живот не ќе узнаеше што е тоа вистинска љубов“ (Козарац, 1976:100). Крајот пак, во еден морализаторски манир ја истакнува веќе зрелата љубов меѓу некогашниот чешки војник и некогашната славонска убавица, кои осакатени од животот, наоѓаат утеха во остатоците од некогашната љубов и желбата да се обнови имотот (читај-загубената земја!): „Тоа го видоа нивните очи, а што видоа не беше убаво; но додека да стаса тоа до срцето, се претвори во онаа ангелска милосрдност од која се роди бисерна солза во нивните очи, солза од која проблеснуаше сјајната лента на поубавата иднина, иднина што ќе ја подигне наново куќата на Јерко Павлетиќ, запустените полиња одново ќе ги подмлади, на новото поколение поубав пат ќе му отвори“ (Козарац, 1976:139).

Оттука, љубовта функционира како своевидна рамка, чија содржина се навистина сексуалноста и еротичноста, но таа сепак, не се изгубила некаде низ нив и меѓу нив. Се покажува дека љубовта, затоа што е смисловно поврзана со земјата, кај Козарац, има скриена улога на неутрализатор, на опрвдувач на неморалот на Тена, манифестиран низ нарацијата. Тој пак, неморалот на убавата Тена се доведува во врска повторно со експлоатацијата на земјата – Германецот со француско име Леон ги ползува славонските шуми, но ја злоупотребува својата позиција на имотен стопанственик за да ги злоупотреби и убавината и младоста и сиромаштијата на славонските жени. Во таа смисла и сексуалноста и еротичноста, кои кај Козарац се подложени на имплицитен презир и осуда, може да се оправдаат, бидејќи се иницирани и мотивирани од никој друг туку токму туѓинец.

Зборуваме за оправдување од нараторска и позиција на писателот, нешто кое не треба да значи дека прекрасната Тена не ужива во еротичноста и сексуалноста, на кои повеќе им се оддава по силата на околностите отколку што нејзината женска природа го сака токму тоа.

Наведуваме по еден примерок еротичност и сексуалност од расказот „Тена“:

„Таа беше во она среќно настроение и чувствуваше дека секој ѝ се восхитува, оти секој ја љуби, а таа не мора никого“ (Козарац, 1976:109). Оваа е една единица еротичност која влегува во ткивото на расказот, што пак, меѓу двете гранични точки љубов (почетокот и крајот) заедно со елементите на сексуалноста упатуваат на неопходноста од морално прочистување откако претходно ќе се допре дното.

Слична, поточно уште поинтензивна во оваа смисла е и функцијата на сексуалноста, која Тена повеќекратно ја манифестира: „Таа не знаеше што се дни а што се ноќи (...) Таа само знаеше за оние раскашани часови кога стапуваше во неговите топли мирисливи соби и исправајќи ја јунонската става, со онаа љубопитна насмевка што повеќе трепереше во очите отколку на усните и како в чудо шепотеше тихо тихичко“ (Козарац, 1976: 108).

Бројни се ентитетите еротичност и сексуалност во овој расказ на Козарац, кои меѓутоа во очите на опитниот читател воопшто не ја „валкаат“ славонската, односно хрватската жена, олицетворена во ликот на Тена. Нивната присутност има цел, во еден дискретен, но интензивен, Антејски манир да предпочат дека животот, љубовта, моралот – сè, ама буквално сè зависи од земјата, од татковината.

#### **7.3.2. Љубовта, еротиката и сексуалноста во расказот „Мира Кодолиќева“**

Овој расказ има раскошната композиција од 37 поглавја, од кои 15 се епистоли. Од нив пак, повеќето се писма на Мира Кодолиќева до Еуген Вуковиќ, две се од неговата свршеница и едно од нејзиниот татко до него. Во таква нееднолична наративна структура, квантитативниот биланс од ентитетите на категоријата „женски менталитет“ изнесува: 16 примероци љубов, 1 примерок сексуалност, 1 примерок еротичност и 2 „гранични“ примерока, во кои љубовта и еротиката се надополнуваат.

Земјата и жената се основни преокупации и во приказната за жената на адвокатот Кодолиќ. Врската меѓу нив, овде, уште во почетокот добива татковинска, патриотска настроеност: „Зар нашето татковинствување изумрело или сè уште не се родило? Колку поубава би била онаа млада жена кога некоја идеја, слична на убавината на нејзиното тело би се провлекувала низ нејзините мисли и говорот (...) Сите што ги познаваше, скоро сите беа исти, тие хрватски жени, и оние образовани и оне необразовани; и на едните на другите им



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

недостасуваше оној народен дух, оној посебен белег по кој може да се распознае секоја жена: од кој род е, што ја боли, а што ја воздигнува“ (Козарац, 1976: 146,147). Всушност, почетокот на нарацијата ја дава констатацијата за недостатокот од татковинство кај хрватската жена, кој имплицира и недостаток на љубов. Оваа оскудност претставува „нулта точка“ на раскажувањето, кое се разгранува двократно, но во еден правец – се развива двоен, паралелен процес на интелектуално и емотивно (=љубовно) созревање на жената, за да финишира со „заситување“ на првичниот недостаток – Мира ја наоѓа вистинската љубов, станува мајка како грешница и, откако се одлучува за вистината, останува да живее со саканиот на имотот (=земјата) што тој, ако не беше таа – бездруго ќе го отуѓеше.

Љубовта, со своите најбројни примероци овде е претставена како процес – со неа и преку неа убавата Мира Кодолиќева се осознава себеси како човечко суштество и како жена, за да стори „грев“ (тоа е оној единствен примерок сексуалност), но грев од љубов или грев, што ќе се накалеми на гревот на нејзиниот сопруг. Еве како расте љубовта на Мира спрема Вуковик:

Најнапред, таа не успева да ја препознае љубовта на свесно, рационално ниво: „Таа се боеше да не би да се откине од нејзината уста тоа нешто кое последниве десетина дни постојано се возбудуваше во нејзиното срце, а таа ни самата сè не знаеше каква возбуденост е таа од која низ душата ѝ се разлива ту неизречена сласт, ту непоимлив бол“ (Козарац, 1976:164). Оваа единица љубов е типичен репрезент за амбивалентноста на љубовта како чувство. Оваа љубов на места ќе биде „оптоварена“ со блага еротика, иако намерата на Козарац очигледно не е да ја „оцрни“ жената на адвокатот која копнее по друг маж: „Беше во едноставна, темно модра облека со светол, широк чадор, со жолти, високи нараквици, а под тесното облекло, можеше да се разбере, оти ѝ трепери сета снага“ (Козарац, 1976: 154). Потоа љубовта бидува препознаена од неа самата, за таа да ги доживее едновременно и болката и љубомората и неможноста таа да биде остварена: „Сега почнаа оние посакувани чувства да се будат повторно и тоа со таква жестокост што веќе таа не чувствуваше снага да ги запре (...) Таа не мислеше дека љубовта е толку окрутно чувство (...) Таа јасно разбираше од тие зборови дека сега ја опива неа првата љубов (...) Таа го сфати наполно она чувство што е посилено од гладот, послатко од животот“ (Козарац, 1976: 165-168).

Ако рамката на овој расказ е земјата, а нејзината содржина главно љубовта на жената, тогаш таа љубов добива на квалитет и поминува во нова, повисока фаза тогаш кога Мира Кодолиќева ќе го стори несвесниот „грев“. Тоа е единствениот примерок сексуалност во овој расказ, кој ќе го зачне плодот на љубовта меѓу Мира Кодолиќева и Вуковик: „Тој одвај разбра што бидува со неа (...) А онаа вселенска милосрдност, онаа вселенска љубов го обзеде тој час сиот и ја подзеде тој набожно, сломено да ја целива, како мајка своето тукушто издахнато чедо“ (Козарац, 1976: 176).

Она што во овој расказ прави посебен впечаток, а произлегува од елементите што придонесуваат да се „разоткрие“ женскиот идентитет (љубовта, еротичноста и сексуалноста) е сознанието дека и овде Козарац „утехата“ ја бара и ја наоѓа во земјата, во имотот, во татковинската грутка. Мира Кодолиќева не е Тена. Таа не е раскалшена селска убавица, туку сопруга на адвокат, која запознавајќи друг маж, ја запознава љубовта, преку тоа запознавајќи се и себеси. И таа е растоварена од гревот на неверството, иако вонбрачно ќе затрудне. Тоа е така зашто и овде, Козарац дидактички ја води херојката кон прифаќање на вистината и праведноста, едновременно принудувајќи ја да застане на страната на љубовта.

А сето тоа е можно, односно станува можно само затоа што Еуген Вуковик одлучува да не ја напушти татковината и да се пресели на имотот кој пред да ја сретне Мира сакаше да го продаде.

Последната глава од расказов има само една, единствена реченица. И таа е со Русоовско и татковинско настроение: „Собите од опустошениот Вуковиќев летовник ненадејно оживеаја, а некогаш безимениот теткин дворец се вика сега ‘Мирин двор’“ (Козарац, 1976:194).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 7.4. КОМЕНТАР

Природна е постапката жената и женскоста да се доведуваат во врска со земјата. Така е во митолошката традиција на бројни културни народи во светот и тоа не само заради нејзините родилни и родителски предиспозиции.

Жената на Јосип Козарац е носител на „женскиот“ менталитет на жената од определен простор и определено време. Таа е жена која љуби и е љубена, таа е и жена која го има најлегитимното право да биде привлечна и да се чувствува таква. Таа е конечно и жена која сака и треба да ја круниса својата љубов со чинот на половото спојување. Оваа жена понекогаш знае и да „скршне“ од патријархалните позиции на кои е воспитана, но секогаш успева да најде утеха и излез. Кај Козарац – тоа се земјата и љубовта.

И конечно, нека звучи морализаторски, воспитно, па дури и Дантеовски, но по сè изгледа Козарац е во право – и кога жената ја „фрла“ во пазувите на земјата за да ја „спаси“ од морална пропаст и кога на земјата повторно и повторни ѝ ги воскреснува мајчинските и татковинските атрибути...

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Вангелов, Атанас: *Јосип Козарац: Пофалба на природата и на активизмот*, во книгата: Јосип Козарац, Избор, Мисла, Нова Македонија, Култура, Македонска книга, Наша книга, Скопје, 1976;
2. Dincelbaher, Peter, 2009: *Istorija evropskog mentaliteta*, Podgorica, Službeni glasnik
3. Zamarovsky, Vojtech: *Junaci antičkih mitova*, Školska kniga, Zagreb, 1989;
4. Георгиевска-Јаковлева, Лорета: *Идентитет(и)*, Институт за македонска литература, Скопје, 2012;
5. Козарац, Јосип: *Избор*, Мисла, Нова Македонија, Култура, Македонска книга, Наша книга, Скопје, 1976;
6. Крамарик, Златко, *Идентитет, текст, нација*, Скопје, Табернакул, 2010;
7. Мојсиева-Гушева, Јасмина, *Во потрага по себеси*, Скопје, Институт за македонска литература, 2010;
8. Шевалие, Жан, Гербран, Ален: *„Речник на симболите“*, Табернакул, Скопје, 2005 година



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## **8. БАЛКАНСКИОТ МЕНТАЛИТЕТ И ЕЛЕМЕНТИТЕ НА ТРАДИЦИЈАТА (За женскиот „идентитет“ и „менталитет“ во јужнословенските литератури)**

### **8.1. ПРИСТАП**

Оваа е типична „женски“ статија, со типична женска проблематика, но не и со жестока феминистичка или модернистичка и постмодернистичка родова настроеност. И како таква, таа, сосема се подведува под еден коментар на феминистката Елена Гајери, дека имено, „(...) улогата на жените во различните култури, стереотипите, митовите и начинот на кој се претставени во книжевноста, се предодредени од општеството, од конвенциите, од очекувањата, од образовните системи“ (Гајери, 2006 : 287).

Во таа смисла – како е претставена жената во јужнословенските литератури и ја правиме оваа „мини – дискусија“ за женската, и тоа, преку традиционалното, односно нетрадиционалното однесување на насловните херојки во три разнородни текста: драмата „Бегалка“ од Васил Иљоски, романот „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац и расказот „Тена“ од Јосип Козарац.<sup>\*</sup> Со други зборови, преку изолација, квантификација и квалификација на т.н. „елементи на традицијата“ што директно или индиректно се однесуваат на женскиот идентитет и менталитет се отвора можноста за „влез“ во културната меморија на балканските народи.

Сличностите и разликите на кои се наидува во третманот на трите женски лика: Ленче Кумановче, Зона Замфирова и Тена Павлетиќ се, ни повеќе ни помалку – слика и прилика на културните состојби во различните средини кај три јужнословенски народа од втората половина на 19-от, па сè до 30-тите години на 20-от век.

### **8.2. „ЖЕНСКИТЕ“ ЕЛЕМЕНТИТЕ НА ТРАДИЦИЈАТА И МЕНТАЛИТЕТОТ**

Под „елементи на традицијата“ ги подразбираме оние ентитети кои служат за „прочит“, и тоа без особен напор, на обичаите, размислувањето и начинот на однесување, кои, секако и повторно „традиционално“ се, односно треба да бидат во согласност со она „нашето“ - „што ќе речат луѓето“ (=јавното мислење). Станува збор за увид во вкоренетите во нашиот, „балкански“ менталитет непишани правила на културата на живеењето, а кои традицијата ги задржала во една потесна или поширока социјална и национална средина.

„Женските“ елементи на традицијата пак, особено во текстовите што се предмет на наш интерес се однесуваат главно на традиционалниот, поточно патријархалниот третман на жената и „отстапувањата“ од него. Тие ја прикажуваат улогата на жената како мајка, ќерка, внука и послушничка, но и љубовница и бунтовничка и доволно „своја“, таква која знае да се „сроди“ со патријархалната традиција, но и да ѝ пркоси, особено тогаш кога е загрозено нејзиното лично и многу значајно право на љубов.

Теоретски, овие „женски“ елементи на традицијата во македонската драма, српскиот роман и хрватскиот расказ, што се помалку строго патријархални а мошне често „отскокнуваат“ од традицијата, односно недоследно ја почитуваат - ги сметаме за интегрален дел на елементите на традицијата. Тие, „женските“ елементи на традицијата се во тесна врска, или можеби подобро – во функција на менталитетот.

<sup>\*</sup> Во натамошниот текст ќе ги користиме кратенките Б од ВИ, ЗЗ од СС и Т од ЖК.





### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Според австрискиот социолог на културата Питер Динкелбахер, менталитетот се однесува на „(...) начинот и содржината на мислењето што го обележува одреден колектив во одредено време. Менталитетот, вели тој, се манифестира во постапките“ (Dincelbaheg, 2009: 15). Постапките пак, за да станат своевиден показател на менталитетот неминовно треба да се повторуваат и да траат низ времето. Менталитетот се манифестира во постапките зашто „(...) секоја постапка искажува нешто за менталитетот што стои зад неа; тој менталитет за нас станува достапен само со помош на интерпретација на трагите што ги оставила таа постапка (=историските извори)“ (Dincelbaheg, 2009: 20). Во текстовите што ги ставаме под опсервација, „трагите“ на „историскиот“, „женски“ менталитет ги анализираме токму преку постапките на трите женски лика. Тие, пак, допуштаат да бидат посматрани од една современа дистанца, кога во „меѓувреме“ работите на планот на женската многу се променија, така што можно е наједноставно да се констатира дали нешто е добро или лошо. Сепак, промените и прифаќањето на тие промени, не значат и целосен раскин со некогашната традиција, ами само интерпретација и, во случајот личен и, се разбира, женски оптикум по однос на нивната одржливост до денеска. Впрочем, за да сме реални и конкретни, само потсетуваме и подвлекуваме дека автори на сите три литературни дела се мажи.

### 8.3.ДОПИРНИ ТОЧКИ

Што сè го чини сврзувачкото ткиво што ги доближува драмата на Иљоски, романот на Сремац и расказот на Козарац?

Најнапред заглавијата. Сите три текста во насловот го носат името на херојките околу кои се „кршат“ копјата по однос на прифаќањето, односно неприфаќањето на патријархалната традиција.

Во оваа смисла и воопшто, кога станува збор за можноста да се „допрат“ разнородни дела од овој тип, треба да се истакне дека Б од ВИ и 33 од СС имаат мошне многу заеднички белези по однос на женските елементи на традицијата што во нив егзистираат и функционираат за разлика од Т на ЈК. Во расказот тие квантивно се малубројни, што првенствено се должи на легитимната должина, односно краткост на жанрот, но и на фактот што во расказот, на преден план излегува тенденциозноста на неговиот автор и неговата Антејска поврзаност со татковинската почва и родните шуми. Сепак, и како такви, „женските“ ентитети во Т од ЈК се сосема доволни за да ја отсликаат славонската женскост, особено славонската женска авангардност во услови на поробена и експлоатирана земја и татковина, притоа сосема лојално сведочејќи за културната меморија на хрватскиот народ од втората половина на 19 – от век.

Орото пред црква во ден недела е заеднички белег на јужнословенскиот менталитет што се сретнува во сите три текста. Тој е оној медиум околу кој и преку кој се реализира социјалниот живот на младежта. На оро се случува љубов, додворување, дружење, тој ги крие ставовите и сфаќањата, желбите и надежите колку на младата толку и на возрасната популација.

Како што известува Иљоски, на оро, момците и девојките не смеат да се допрат до „голо месо“ (Иљоски, 1988 : 37)<sup>\*</sup>, но затоа пак, по завршувањето на орото, не само момците послободно што гледаат туку и девојките „(...) се одделуваат во групи по две по три, погледнуваат скришум на момците, си шепотат и се кикотат“ (Иљоски, 1988 : 37). Во драмата на Иљоски функцијата на орото е особено истакната, како мобилизирачки и сублимирачки

<sup>\*</sup>Во натамошниот текст, бројките во загради, веднаш до цитатот, ја означуваат страницата од која е тој преземен, а според изданијата: Васил Иљоски, „Бегалка“, Скопје, „Мисла“, 1988 год., стр. 33-111; Сремац, Стеван, „Зона Замфирова“, 1908 год., електронско издање; Јосип Козарац: „Тена“ во „Избор“, „Мисла“, „Нова Македонија“, „Култура“, „Македонска книга“, „Наша книга“, Скопје, 1976 год., стр. 95-139



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

фактор по однос на другите елементи на традицијата, најмногу заради битовиот карактер на текстот.

И во романот на Стеван Сремац ороото има клучна функција за севкупниот развој на настаните и во е прилог на идејата на текстот – социјалните разлики меѓу младите да не се земаат превид кога љубовта е во прашање. Од мноштвото примероци на ороото како елемент на традицијата во романот на Сремац, издвојуваме еден, „женски“, за тоа како се однесуваат чорбациските ќерки, каква што е и Зона кога одат на оро: „Понекогаш доаѓаше и до местата каде што се игра оро, но никогаш сама, ами секогаш со некоја другарка и пратена од измеќарката“ (Сремац, 1908 : 30).

Во расказот на Јосип Козарац ороото се споменува само еднаш, и тоа попатно, за притоа да се потенцира еден друг обичај – носење црна шамија, во знак на жалост по заминувањето на љубениот во војска или војна: „Некаде кон есен завладеа во селото пак прежниот живот, се пееше, се лудуваше, во неделите се играше оро како и секогаш, само понекоја црна шамија потсетуваше дека некој некогаш уште не заборавил. Такви беа малку, но меѓу нив беше Тена: црната шамија на главата беше сведок дека уште мисли на водникот“ (Козарац, 1976 : 103).

Како елемент на традицијата на кој се наидува во трите дела, ороото имплицитно ја покажува положбата на жената во локалниот општествен живот: ако девојките во Б од ВИ не смеат да бидат транспарентни во изразувањето симпатија или љубов спрема момчињата, тогаш во 33 од СС оваа родова ограниченост уште и се интензивира со истакнувањето на социјалната припадност на чорбациската ќерка кон патрициите, кои „ретко слегуваа меѓу плебејците“. Во расказот пак за убавата Тена, женската обележаност, дека е таа „зафатена“ (=носење црна шамија) треба да биде на очиглед на ороото, зашто, вообичаено, на оро доаѓаат сите.

Начинот на додворување е елемент на традицијата што е заеднички за трите текста, а кој дозволува во него и преку него да се „прочита“ женскоста и односот кон неа. Во драмата и романот забележително е непријатното, круто и безмалку дрско и речиси „невоспитано“ однесување на девојката кон момчето – така се однесуваат Ленче и Зона спрема Бошко и Мане. Но, длабоко зад таквото непријатно и непријателско женско однесување се крие вкоренетата традиција – жената да не смее јасно и гласно да ја изрази својата љубов, оти е тоа срамота.

Феноменот додворување во хрватскиот расказ се сретнува во еден примерок: „Селските женкари фрлија око на неа та фатија да облетуваат околу неа“ (Козарац, 1976 : 98), ако притоа не се сметаат ситуациите кога Французинот Леон, Циганинот Горѓе и соселанецот Јозо ќе живеат едновременно со Тена. Во оваа смисла, поведението на славонката Тена е сосема поинакво од она на Ленче и Зона. Таа е ставена или поточно „фрлена“ од родениот татко во позиција на нечија љубовница, зашто тој, родителот е доволно мрзелив за да не ја обработува земјата што е во негова сопственост, а ќерка му материјално да придонесува за куќата. Ова не значи дека го браниме неморалот на Тена ниту пак го оправдуваме, туку само ги потенцираме авторските позиции кој проституирањето на својата херојка го користи за да го искритикува и искарикира недомаќинскиот однос спрема татковинската земја.

Зборувајќи за „женскоста“ кај Тена, надвор од нејзиниот неморал, може да се констатира нејзината свесност и самоувереност, но сè дотогаш додека повторно не се врати на своето – дека љубовта кон чешкиот водник Беранек е смислата на нејзиниот живот. Имено, во еден момент, стоејќи пред огледало Тена размислува вака: „Јас сум јас; сè што е на мене мое е!... Каква наслада ја обзеде кога сети оти сама ќе ги управува својата волја, својата мисла, својата снага“ (Козарац, 1976 : 99). Ова е еден од можеби најпрогресивните примероци на женскост во јужнословенските литератури од крајот на 19-от и почетокот на 20-от век.

За разлика од Тена, Ленче на Васил Иљоски ќе го поднесува деспотизмот на својот татко кој не ѝ дозволува да мисли за себе и својот избор за сопруг, но и мајчиниот став и страв дека женското дете треба да „трпи“ и да го слуша мажот: „Зар имаш уста да зборуваш?, ќе ја праша аџи-Трајко ќерка си. Имаш ли да речам срам да се засрамиш? Каде ти е образот? Пфу, резилак (...) Нема ти што да мислиш! Има, да речам кој да мисли за тебе (...) Ќе биде како јас што реков. Свршено е тоа“ (Иљоски, 1988 : 63,64). Колку и да е онеправдана женскоста во Б од ВИ, на нејзина страна застанува и самиот автор. Зашто имено, идејата на драмата се сведува



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

на: „Обеспредметување на деспотизмот, на правото да се суди и господари за луѓето и нивните односи и патријархалното право да се крои судбината на чедото од страна на родителот, главно исказ на власт на таткото спрема ќерка“ (Момировска, 1977: 15).

И во романот 33 од СС се наидува на сличен патријархален третман на женскоста, што делумно и имплицитно е осуден од самиот автор. Имено, овде станува збор за тоа дека девојките треба рано да се мажат, дека женските деца не треба да се школуваат и дека, ако за некоја девојка еднаш се слушне лош глас, тогаш таа станува „поништена таксена марка“ (Сремац, 1908 : 77). „Таму, на Исток, истакнува Сремац, и порано се созрева и порано се старее. Штом девојчето ќе почне да ја гризе долната усна и терзијата ќе почне да ѝ земе мерка и да ѝ шије фустани – таа е за мажење“ (Сремац, 1908 : 13). Опишувајќи ја традицијата, едновременно опишувајќи го и менталитетот, авторот покажува скриено негодување по однос на нив. И уште еден фрагмент од романот на Сремац, што само навидум е типично „машко“, иронично писмо за женското однесување: „Веројатно според оној општ закон според кој женскиот свет се владее, онака исто како и овците или гуските кога ќе потрчаат (...), а и не знаат ни каде трчаат ни зошто трчаат – според тој ист закон веројатно сите девојки го гледаа Мане, а според нив, според тој ист закон пошла и малата Зоне“ (Сремац, 1908 : 25). Допадливиот хумор на српскиот реалист што е толку моќен што да може со рака да се допре и не е случајно таков – исмевањето на женската постапка значи и изразување на симпатии по однос на неа, особено ако се земе превид дека тоа е навистина постапка на менталитетот.

Како патријархален елемент на традицијата, стројништвото, барем во делата што се предмет на наш интерес е пред сè, женска компетенција.

Во Б од ВИ, правото да одлучи за идниот животен сопатник на Ленче си го зема нејзината тетка Мирса: „Мирса: (...) Така и нашето Ленче, стасало пред време. Затоа треба со време да го мажиме. Што се вели зборот: ‘Врзана козица, мирна горица’. Ако ја оставиш така, ќе ја земе ѓаволот, ќе ѝ пукне глас, па после не ќе можеш да ја омажиш. Туку има еден арен к’смет: Чорбаџи Стојко пуштил збор дека ја сака за Досета“ (Иљоски, 1988 : 59).

Во 33 од СС, за мажачката на Зона одлучува цел еден конзилиум од тетки, вујни и стрини, кои везден ќе ја советуваат секогаш да мисли на своето чорбаџиско потекло: „Што повеќе и на поубаво се развиваше, сè посилено тие ја напаѓаа и поубедливо ја советуваа: дека треба да внимава на себе и дека секогаш треба да има на ум чија е и која е“ (Сремац, 1908 : 27).

Во расказот Т од ЈК, стројништвото се сретнува само еднаш, во обидот на мајката на Тена, пред својата смрт добро и паметно да ја вдоми ќерка си. Овде не доминира улогата на родителката во изборот на ќерката, дотолку што таа, мајката ѝ остава простор сама да се одлучи за кого ќе се омажи: „Мајка ѝ знаеше кој час удри па ја чуваше и бранеше како што знаеше најдобро. Имаше и ергени што ѝ понудија рака, но нејзе еден ѝ беше како и друг. Мајка ѝ причека малку за да види кого ќе избере таа, но кога се увери најпосле оти од нејзиното срце не избива љубовна жар ниту кон еден, го избра таа Јозо Матиевиќ, ерген, и доста угледен, и доста имотен“ (Козарац, 1976 : 98).

Непочитувањето на изборот на девојката, односно недопуштањето сама да одлучи за својата мажачка најсилно се изрзени во драмата на Иљоски. Овде станува збор за отворено непочитување на правото на избор на ќерката до толку што таа не смее да каже ниту што мисли. Впрочем, токму таквиот став на таткото е осуден во драмава со самиот факт што Ленче станува бегалка за Бошко, момчето што го љуби, а и подоцна, кога аџи – Трајко, на Прочка, ќе се разнежни кога ќе го земе внучето во преградка. Во романот на Сремац, стројништвото, како Впрочем и мноштво други елементи на традицијата се подложени на потсмев, преку финиот хумор, кој честопати ја преминува границата и станува сатира. И овде, како и во Б победува љубовта, што пак, значи дека победува и женското право на сопствен избор на животен сопатник, што е силен прогресивен елемент во контексти во кои доминира патријархалниот дух. И стројништвото во Т од ЈК како Впрочем и сите други традиционални ентитети е поинакво од она во драмата и романот. Имено, овде мајката, можеби само затоа што и таа е жена, покажува минимум почит спрема одлуката на ќерка си така што ја остава таа самата да одлучи кого од славонските момци ќе одбере за свој маж. Дури откако Тена ќе покаже крајна незаинтересираност по однос на тоа прашање, мајката ја носи одлуката – да ја омажи за угледен и имотен соселанец. Впрочем, веќе се рече, во расказот за убавата Тена, причините



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

што е таа помалку традиционална и патријархална од Ленче и Зона се должат најмногу на контекстот на расказот, но и на фактот што таа, како херојка доаѓа во допир и со западни, „прогресивни“ или „попрогресивни“ фактори кои неминовно ќе повлијаат на нејзиното однесување. Во оваа смиса и може да се рече дека славонскиот менталитет е повеќе склон кон Запад, за разлика од македонскиот и српскиот, во драмата на Иљоски и романот на Сремац, кои останале во традиционалните рамки на ортодоксниот Исток.

Феноменот озборување е последна точка на доближување меѓу трите анализирани дела. И тој е типична женска одлика, која е најсилно манифестирана во романот на Сремац, каде што е прикажана во раст, во развој и во секоја случај карикирано: „Овде седнуваат на оние селски, грубо изделкани и склопени столчиња, па постојано печат и сркаат кафе, или јадат печени семки од тиква или пуканки од пченка и, така раскомотени, само во елечиња и шалвари, слушаат новости од комшилукот, маалото и градот; тука претресуваат сè, обично и редовно никого не го оставаат на мира“ (Сремац : 1908 : 4,5). Или: „Иако хаџи Замфир строго забрани на никој надвор од куката ни збор да не се рече, сепак не можеше никако, ама баш никако тоа да остане тајна, веќе и затоа што тоа навистина се случи, а уште повеќе и затоа што тоа, се случи во присуство на пет жени (сметајќи ја тука и Дока), од кои две – Таска и Дока – беа совршени и според тоа и страшни за распространување на вознемирувачки (и вистинити и лажни) гласови отколку некој весник кој би се растурил во десет илјади примероци“ (Сремац, 1908 : 50). И оваа постапка на Сремац, хуморот и потсмевањето по однос на женското озборување, не можеме да ја осудиме дека тенденциозно сака да ја омаловажи женскоста. Имено, овде, можеби повеќе од сите други елементи на традицијата со женски признак тоа и се прави – таа, жената, сепак се исмева, но тоа е изведено симпатично, во вообичаен негов, Сремовски хуморен манир, така што повеќе е во прилог на показ и приказ на српскиот (читај балканскиот) женски менталитет, одошто претставува критика на една типична женска постапка. Во секој случај, кај Сремац хуморот, што како тон доминира во романот умее секоја критика да ја неутрализира.

#### 8.4. ПАТРИЈАРХАЛНОТО VISAVIS ПРОГРЕСИВНОТО

Наспроти доминацијата на патријархалниот дискурс, особено во драмата Б од ВИ и романот 33 од СС, трите текста од јужнословенските литератури, и покрај времето кога се настанати, располагаат и со низа прогресивни елементи по однос на третманот на женскоста.

Бегалката Ленче Кумановче на пример, колку и да е принудена да го почитува зборот на таткото и да ѝ премолчи на мајка си кога ја советува дека жената треба да „трпи“, таа сепак, со самиот чин на тајно заминување за избраникот Бошко, ја пренебрегнува и патријархалната традиција и ѝ пркоси на волјата на родителот. Освен тоа, во опходувањето со Бошко, кога тој ѝ се додворува, таа благо и умерено, но сепак кокетира со него. Најпосле, кога ќе се одлучи да појде за Бошко, веќе како бегалка, Ленче отворено, без ракавици и негодување му признава на Бошко дека го љуби.

Веќе се рече, вметнатите прогресивни елементи во едно вакво изразито битово опкружување е резултат на идејата на текстот – да се прекрши вкоренетата и тешка за поднесување патријархална традиција – родителот, по своја волја да одлучува за мажачката/женидбата на своето дете.

Во романот 33 на СС се наидува само на два прогресивни елемента кои ја афирмираат женскоста во традиционалното опкружување. Имено, едниот зборува за женската „смелост“, и на помладите и на постарите да го „загледуваат“ Мане, првите „скришум, под око“, вторите „(...) тие што велат дека го сакаат како свое дете, тие не само што послободно го гледаат туку и застануваат и разговараат со него“ (Сремац, 1908 : 9). Имено, манифестирањето на симпатиите, на љубовта на жените спрема мажите, веројатно почнуваат, во тој период на размеѓието меѓу двете столетија, 19-от и 20-от да се ослободуваат од стегите на патријархалното, за полeka да се прилагодуваат кон природното и спонтано изразување на љубовта.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

И уште еден авангарден женски елемент во романот на Сремац е постапката на насловната херојка кога таа му подарува на Мане букет бели хризантеми. Се работи повеќе за клучен елемент на расплетот на приказната отколку што авторот сакал да обрне внимание на „модерноста“ на Зоне. Тоа е „извинување“ на девојката упатено до момчето што воопшто не е за занемарување, зашто оваа постапка навистина носи со себе доза на авангардност, свежина, нова енергија – тоа е доблест, тоа е и храброст, жената да преземе решителен чекор, прва да му пристапи на мажот, во името на заедничкото добро. За неа Сремац можеби и самиот не бил свесен, така што постапувајќи по интуиција, успеал само да го преслика своето време во својот роман.

Во расказот Т од ЈК пропорциите меѓу традиционалните и прогресивните елементи се поинакви од оние во македонската драма и српскиот роман. Неговиот контекст не е изразито битов и традиционален, тој е родокраен, безмалку Антејски и славонски, национален. Женските елементи на традицијата овде се далеку помалубројни од оние во македонската драма и српскиот роман. Не се многубројни ниту оние прогресивните, но според впечатокот се „поагресивни“. За нив, квалификативот неморал би бил мошне лаичка и површка определба, зашто имено, идејната определба на текстот има поинаква димензија.

Славонската жена, која Тена и ја претставува е навистина слободна и самосвесна, за разлика од Ленче Кумановче и Зона Замфирова. Нејзината љубов, па дури и онаа порочната не ја кочат силите на традицијата, а уште помалку духот на патријархалното. Така: „Многу девојки и жени во селото имаа свој војник љубовник, сè беше задоволно и среќно. Дури и мајка ѝ да беше жива, ни таа не ќе можеше да ја спречи таа љубов, оти со идењето на војската наваси љубовта како болест што никој не можеше да ја спречи“ (Козарац, 1976 : 103).

Манифестацијата на љубовта на славонската жена ќе екстензивира до ниво на проституција, за деморализацијата на насловната херојка да стигне дотаму што „(...) она нејзино чувство, дека никаде не стои запишано оти таа му припаѓа само на еден единствен човек сега фати цврст корен во неа“ (Козарац, 1976 : 118). Сепак, тенденција на расказов не е да се претстави аморалната Славонка како некаква нововоспоставена традиција, туку да се искритикуваат роднокрајците што допуштаат туѓинците да ја експлоатираат татковинската земја: „Славонија е слична на презреана овошка што паднала од стеблото па сега ја гризат и оси, и пчели, и муви, и сè поради тоа дека Славонецот бил мрзлив да ја обере својата овошка“ (Козарац, 1976 : 126).

Билансот на традиционалното vis a vis прогресивното, и покрај нивната инцидентна расфрленост низ текстот допушта да се констатира дека, елементите на новото, иако врамени во неморал, се неутрализираат не само со финалот на расказот, кога огрдената Тена повторно ќе се спои со водникот Беранек, сега веќе инвалид туку и со своевидното, имплицитно наравоучение дека колку и светот да напредне, цената на љубовта, па и на традицијата ќе си остане иста – во секој случај висока.

А љубовта, како фактор што силно ги поврзува трите херојки, зашто во нејзино име и го „стекнуваат“ својот идентитет, заедно со традицијата, патријархалното и прогресивното се доволни за денешниов човек да има „увид“ во јужнословенскиот, односно балканскиот менталитет од крајот на 19-от и првите децении на 20-от век.

Ленче Кумановче, Зона Замфирова и Тена со својот пример на пркос и покорување, едновременно, патријархалност и слободоумост, исто така, доволно придонесуваат за воскреснување на културната меморија за еден простор и едно време, колку блиски, исто толку и далечни...



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Apaduraj, Ardžun, (2011), Kultura i globalizacija, Beograd, Biblioteka XX vek;
2. Вангелов, Атанас, (1976): Јосип Козарац: Пофалба на природата и на активизмот, во книгата: Јосип Козарац, Избор, Мисла, Нова Македонија, Култура, Македонска книга, Наша книга, Скопје;
3. Гајери, Елена (2006): Феминизмот и genderstudies, Магор, Скопје, 2006;
4. Георгиевска-Јаковлева, Лорета (2012): Идентитет(и), Институт за македонска литература, Скопје, 2012;
5. Деретић, Јован, (1990), Кратка историја српске књижевности, Београд, Београдски издавачко- графички завод;
6. Dincelbaher, Peter, 2009: Istorija evropskog mentaliteta, Podgorica, Službeni glasnik;
7. Иљоски, Васил, (1988), Бегалка, Скопје, Мисла, стр. 33-111;
8. Иригаре, Лис (2002), Спекулум на другата жена, Скопје, Euro-Balkan;
9. Јаќоски, Воислав, (1983), Фолклорот во македонската драма, Скопје, Македонска книга, Институт за фолклор „Марко Цепенков“;
10. Козарац, Јосип, (1976): Избор, Мисла, Нова Македонија, Култура, Македонска книга, Наша книга, Скопје;
11. Крамарик, Златко, Идентитет, текст, нација, Скопје, Табернакул, 2010;
12. Мојсиева-Гушева, Јасмина, Во потрага по себеси, Скопје, Институт за македонска литература, 2010;
13. Момировска, Нада, (1977), Васил Иљоски-творечка особеност и литературно-драматуршка еволуција, Скопје, Наша книга;
14. Сремац, Стеван, (1908), Зона Замфирова, електронско издање.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## 9. ИСТОРИСКОТО И НАРАТИВНОТО ВРЕМЕ ВО РОМАНОТ „ПОД ИГОТО“ НА ИВАН ВАЗОВ

### 9.1. ПРИСТАП

Оваа статија се занимава со проблематиката на категоријата – време од една нараторолошка и историска гледна точка. Романот „Под игото“ од Иван Вазов ми се чинеше за податен во таа смисла, од едноставна причина што располага со мошне развиено сизже, но и затоа што тој е историски роман, *par excellence*.

Фокусирањето на интересот кон темпоралниот и хронолошкиот статус на знаменитиот бугарски роман, подразбира „движење“, или „извлекување факти“ во рамките на, кажано со Аристотеловски вокабулар, категориите *веројатност* и *веродостојност*: првата, иманентна на уметноста, односно на литературниот текст, кој никогаш „не заборави“ дека е фикција и втората, типична за кодот на историјата.

Во таа смисла, целта е, не да се проучи односот текст : свет, ниту пак да се потврди веродостојноста на изнесените литерарни факти. Значи, не се трага по реалното постоење на апостолот Иван Краличот, алијас Бојчо Огњанов, иако секој од четирите окрузи на Априлското востание имал токму свој апостол (Нјагулов, 2002: 122, 123). Не се трага ниту по степенот на вистинитоста, на верноста по однос на стварноста и историската веродостојност.

Моето внимание е насочено првенствено спрема автентичниот карактер на сизжето, кон веројатноста и причинско-последичните (=каузални) врски меѓу наративните факти, кон нивната линеарна (=сукцесивна) подреденост и по оние историски елементи за кои може, според принципот - „пре-познавање“ да се рече дека се историски валидни.

Да поедноставам: провокацијата е во *процесуалноста* – наративна и историска.

### 9.2. КАТЕГОРИЈА ВРЕМЕ - НАРАТИВНО VISAVIS ИСТОРИСКО

Наративната категорија време е дамнешна преокупација на поетиката. Најинтензивни и најпродуктивни во таа смисла беа истражувањата во епохата на рускиот формализам (1915 – 1928), а особено во ерата на францускиот структурализам, во 60-тите години од 20 – от век, кога во фокусот на интересот беше главно третманот на т.н. „арматура на раскажувањето“, или „нарацијата во потесна смисла“, според вокабуларот на знамениот теоретичар на книжевните форми – Жерар Женет. Во неа, во таа арматура, или скелет на нарацијата, категоријата – време е, може да се каже – клучниот фактор. Зашто имено, без темпоралната составка, наративниот текст не може да постои.

Што сè ја чини наративната категорија – време.

Најнапред, потребата од задолжителното почитување/постоење на неизбежниот *каузален* (=причинско – последичен) принцип. Еден од патријарсите на француската структуралистичка школа, Ролан Барт, ќе нотира: „Во поредокот на дискурсот тоа што е набележано по дефиниција е набележливо (...) Или сè има значење, или ништо нема значење“ (Барт, 1996: 140).

Како наративен императив, причинско - последичната заемна условеност меѓу составките на раскажувањето, од своја страна пак, е зависна од феномените на *веројатноста* и *мотивацијата*. Тие по свој начин го легитимираат раскажувачкото време. Зашто имено, „(...)



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

веројатен е оној исказ што е организиран така што да биде вистинит доколку би се случувал на ниво на стварноста“ (Муџиќ, 1990: 72). Веројатноста (и мотивацијата) му е нужна на раскажувањето од проста причина што без неа, заверката по однос на стварноста не би можела да се озакопи.

*Линеарноста*, како именитна компонента на литературниот текст е веројатно најефектниот показател/симулатор на темпоралниот маркер. Имено, јазикот на раскажувањето се одликува со аналитичност во изложувањето на текстовните информации и тоа е нешто што го легитимира временскиот код. Постои разлика меѓу сетилната перцепција на стварноста и обидот забележаното да се трансформира во раскажување, во текст. Првата состојба подразбира опфаќање предмети/ликови/настани во човековиот видокруг, иако притоа можеби нема да се поведе сметка за подробностите во таа стварност. Во вториот случај, јазикот на текстот „си го прави своето“ – тој е способен „линеарно да раскажува“. Времето во процесот раскажување, со тоа треба да се согласиме, е подолго од моменталната перцепција. Потребно е да се направи распоред за редоследот по кој ќе се претставуваат настаните или ќе се опишуваат предметите и да се обмисли колку време ќе биде потребно за да се опишат сите предмети/ликови/настани одделно. Треба да се вложи оптимум творечки напор за времето и линеарноста на тој процес да се преобразат во книжевна стварност, која читателот треба да ја „прими“ и уште да замисли како може да изгледа таа и таква стварност (фикциска, книжевна), под претпоставка реално да постои. Наративноста е иманентна на говорот, односно на јазикот, па според тоа и на писмото (=текстот).

Кога Барт зборува за столбот (=арматурата) на раскажувањето, тој дефинира две големи класи единици: функции (и внатре во нив кардинални гнезда и катализи – како дистрибутивни единици) и индиции (поточно индиции во потесна смисла и информанти-како интегративни единици).

Премногу е експлоатиран во науката ставот на францускиот литературолог за кардиналните јадра како пружина (=стожер) на раскажувањето, неопходни и „доволни едновременно“ и катализите, индициите во потесна смисла и информантите како експанзии кои го „пополнуваат“ просторот во наративната линија. Но, од гледна точка на ентитетот – наративно време, тоа е од исклучителна важност. Имено, според Барт, кардиналните јадра се „оптоварени“ со „примарна амблематика“, што значи дека: „Функциите подразбираат метонимиски односи, Индициите метафорички; едните одговараат на функционалност=глагол *прави*, другите пак на функционалност=глагол *е*.“ (Барт, 1996: 144).

Зошто кардиналната функција на Барт е битна за наративната категорија – време? Најмногу заради метонимиските односи меѓу гнездата кои ја „обезбедуваат“ линеарноста, како фундаментален услов за конструкција на текст. И уште повеќе заради тоа што линеарноста, или сукцесивноста во подредувањето на текстовните информации се способни да го симулираат реалното време во дискурсот на фикцијата.

Што ја чини пак, кардиналната функција – „кардинална“: „За да биде кардинална една функција, доволно е дејството со кое се врзува таа да отвора (или да воведува, или пак да затвора) некоја последична алтернатива за текот на приказната, накусо, да инаугурира или да заклучува некоја несигурност; ако во еден фрагмент *звони телефонот*, подеднакво можно е да се одговори или да не се одговори, нешто што нема да пропушти да ја воведи приказната во две различни насоки“ (Барт, 1996: 144, 145). Значи, јадрата, „(...) тоа се „кризни“, „ризични“ наративни точки на кои паѓа одлуката во раскажувањето: дали ќе продолжи, во кој и каков правец ќе продолжи или – дали ќе престане“ (Внгелов, 1996: 27).

Ваков е моделот за анализа на наративното време во романот „Под игото“ на Иван Вазов: каузалност, веројатност, линеарност и, сето тоа „степенно“ во метонимиската линија на кардиналните јадра.

Историското време во овој роман не е тешко да се препознае. Тоа е експлицитно „присутно“, се разбира, од нараторска и писателска перспектива во една евокациска форма, која подразбира негување на историската веродостојност, барем по однос на подготовката, избувнувањето и исходот на Априлското востание, заедно со шармантното вметнување конкретни историски факти, од типот на документи или предмети. И сето тоа „зачинето“ со една љубовна приказна, за жал и таа со трагичен крај.





## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

За ова време, историското, не може да се рече дека е докрај веродостојно. Во романот тоа бездруго го задоволува условот на веројатноста, но веродостојноста е потчинета на веројатноста. Тоа е и логично...

### 9.3.ДЕМОНСТРАЦИЈА

#### 9.3.1. Темпоралниот статус

Технички, романот „Под игото“ има линеарно сиже од паралелен тип. Оваа квалификација не е конечна, зашто богатата нарација на првиот бугарски роман е склона кон „разводнување“ на линеарноста во „наративни прстени“ (Šklovski, 1969: 53). Тоа е генерален белег на расказноста, што несомнено, влијае и врз темпоралната составка.

Паралелното сиже им припаѓа на двете приказни – револуционерната и љубовната. Првата, за подготовките и избувнувањето на многузначајното за Бугарите Априлско востание. Втората за љубовта меѓу апостолот Огњанов и учителката Рада. Не се овие приказни радикално, строго одвоени, зашто честопати се спојуваат, се сретнуваат, сè додека најпосле, на крај и не се претопат една во друга. Во часот на смртта на Бојчо Огњанов, Рада и докторот Соколов. Во таа смисла, раскажувањето станува уште и логично, па и емоционално ефектно.

„Двете приказни“ се перманентно „разбивани“ од сижејните прстени, кои, за волја на вистината не прават „дупка“ во нарацијата, односно нарациите, не ја прекинуваат, зашто нивна тенденција е да дополнат, да дообјаснат, да предочат нешто што внимателниот читател веќе помислил дека недостига или дека е пропуштено.

Развивањето на двете паралелни сипеа - револуционерното и љубовното, воопшто не ѝ пречи, не ја „сопнува“ линеарноста, на интегралната приказна. Тоа веќе значи дека и времето, наративното, има свој природен, логичен тек, иако можеби е потребен напор во процесот на читањето и запаметувањето на наративните информации, кои воопшто не се малку на број. Тоа е овозможено благодарение на метонимиските односи на кардиналните јадра.

#### 9.3.2. Линеарноста на кардиналните јадра

Романот „Под игото“ физички е поделен во три дела. Линеарноста на нарацијата, односно наративното време „тече“, „се развива“ низ 42 кардинални гнезда, по таков начин што 21 од нив се сместени во првиот, 15 во вториот и 6 во третиот дел. Врската меѓу нив е технички обезбедена од природата на метонимиските односи – тие му се „покоруваат“ на принципот – соседност! По таков начин се задоволува условот на темпоралноста, чиј доминантен квалификатив е, се разбира – процесуалноста, движењето, симулирано во оловни букви, сместени на нешто помалку од 450 страници печатен текст (во изданието на македонски јазик). Имено, иако гнездата во оваа наративно – темпорална анализа се изолирани од текстот, тие и натаму остануваат блиски, соседни, според тоа и логички поврзани.

*Нулта точка* на временскиот тек на нарацијата е вечерата во домот на чорбаџи Марко. Наративно гнездо нема „да се создаде“ сè додека не се „наруши“ семејниот мир во темницата на дворот, кога се појавува Иванчо Краличот, кој ќе биде засолнет од големиот родољуб – чорбаџи Марко. Или, сè додека не стане нешто што би ѝ понудило на приказната две алтернативи за натамошен развој на дејството.



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 9.3.3. Приказ на наративната пружина (=низата од кардинални јадра)\*

#### 9.3.4.

##### Прв дел на романот:

I KJ – Иванчо Краличот го нарушува семејниот мир во куќата на чорбаџи Марко.

II KJ – Краличот ги убива озлогласениот Емексиз-Пеливан и неговиот придружник Топал Хасан во воденицата на дедо Стојан, заради обидот да биде силувана Марика, ќерката на старецот.

III KJ – Краличот се засолнува во манастирот на отец Викентиј, човекот кој му помогнал и на Левски и многу револуционери.

Логичната врска, базирана на принципот – соседност, меѓу овие три кардинални јадра е осигурана и заради нивната единствена смисла – заокружување на бегството на Краличот. Но, ова сè уште не е наративен прстен.

Не постои ваква смисловна врска меѓу сите изолирани кардинални јадра, од едноставна причина што паралелната нарација и мноштвото наративни прстени не дозволуваат непрекорна логична низа на гнездата од почеток до крај. Тоа пак, не значи дека на метонимичноста, па според тоа и на темпоралноста им се случуваат привремени прекини, зашто сврзувачкото ткиво и натаму е сè уште многу цврсто, благодарение на задоволената каузалност. А за таа да не се пренебрегне, Вазов вметнува наративни прстени со основна функција – да дополнуваат. Таков е манирот на неговото раскажување – дополнува, дообјаснува, го напрегнува читателското внимание за повторно да го врати на главниот наративен тек.

IV KJ – Докторот Соколов одбива да ја признае „вината“ дека е поврзан со „непознатиот“, кому му го дал палтото, без да го познава.

V KJ – Соколов се враќа од притвор.

-Еден *наративен прстен*: Се однесува на причините зошто Соколов бил ослободен-му се доверува на чорбаџи Марко, дека наместо конспиративни материјали, во џебовите имало обични исечоци од весник. Чорбаџијата ќе признае дека тој ја направил „замената“.

VI KJ – Средба меѓу Бојчо Огњанов (Иван Краличот) и докторот Соколов.

-Уште еден *наративен прстен* ја објаснува, веќе потемелно првата средба меѓу двајцата главни протагонисти на раскажувањето.

VII KJ – Средба меѓу Огњанов и учителката Рада, во дворот на женскиот манастир, на завршната училишна приредба.

-Засебен *наративен прстен* објаснува зошто Соколов му го дал името Бојчо Огњанов на Краличот и „процесот“ на заемното вљубување на Бојчо и Рада.

VIII KJ- Рада останува покрај Огњанов и откако тој ѝ признава дека тој е бегалецот што ги уби Турците во воденицата.

IX KJ – Писмото од Стевчов до Рада; Стевчов ќе биде казнет така што Соколов ќе го исплаши со својата мечка. Сатиричен фрагмент, упатен спрема категоријата – домашни предавници.

X KJ – Средба меѓу прогресивните жители на Бела Црква. Почетни подготовки на востанието.

XI KJ – Средба Огњанов – Муратлиски, алијас Јарос Брзобегунек, австриски Чех и фотограф во Бугарија.

XII KJ - Песот - загар на Емексиз Пеливан ќе лае по Огњанов. Сведок е онбашијата.

XIII KJ – Веста од весникот „Дунав“ за бегството на Краличот од затвор. Стевчов сфаќа дека Краличот и Огњанов е една личност.

XIV KJ – Нечесниот Стевчов во куќата на убавата Милка.

XV KJ – Почнува „добротворната“ улога на недоветниот Мунчо – му открива на игуменот дека тајната за убиството во воденицата е откриена од Стевчов и пренесена на онбашијата.

\*Во натамошниот текст, синтагмата – кадинално јадро, ќе биде нотирана со кратенката KJ.



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

XVI KJ – „романтичарското“ бегство на Огњанов од црквата, со помошта на благородниот слепен Колчо.

XVII KJ – Огњанов се засолнува во Веригово.

XVIII KJ – Огњанов го напушта Веригово преправен во Турчин.

XIX KJ – Заптиите го убиваат таткото на Петар.

XX KJ – Двајцата заптии, во романтичарски стил, ќе бидат изедени од волци.

XXI KJ- Апсењето на Огњанов.

#### **Втор дел на романот:**

XXII KJ – Обновување на Комитетот за подготовка на востанието.

XXIII KJ – Студентот Кандов обелоденува дека Стевчов е предавникот на Огњанов.

XXIV KJ – Стевчов ја предава идејата за востание пред бегот и шпионот Заманов.

XXV KJ - Изненадното доаѓање на Огњанов на заседанието на Комитетот. Херојсо-романтичарската ролја на Колчо слепиот.

*-Наративен прстен:* се разоткрива Заманов, шпионот кој околностите го направиле таков.

XXVI KJ - Заманов го спречува бегот да направи упад во Комитетот.

XXVII KJ – Ѓаконот Викентиј под наговор на Огњанов ќе украде 200 лири од отец Јеротеј за откуп на пушки.

*-Наративен прстен:* хуманата животна мисија на отец Јеротеј.

XXVIII KJ – Огњанов е свесен дека ќе загине во востанието.

*-Наративен прстен:* мини-приказната за црешовиот топ.

XXIX KJ – студентот Кандов го осуетува Стевчов: му удира шлаганица кога вториов ја огрдува Рада.

XXX KJ – Кревањето на востанието.

XXXI KJ – Деморализираноста на востаниците од Клисуре, заради осаменоста во напорот востанието да успее.

XXXII KJ – Казна за деморализираните востаници: го убиваат Циганинот што им помагал на Турците.

XXXIII KJ – Огњанов тргнува за Бела Црква за и таму да го мотивира текот на востанието, а како поддршка за Клисуре.

XXXIV KJ – Обидот на Огњанов да го осуети нападот на Турците, на чело со Тосун бег.

XXXV KJ – Битката кај Клисуре.

XXXVI KJ – Востанието е задушено.

#### **Трет дел на романот:**

XXXVII KJ – Средба на Огњанов со Иван Боримечката и уште тројца востаници.

XXXVIII KJ – Ирониичкиот потфат на Стевчов – ја спасува Бела Црква од Топуз бег, успевајќи да собере данок.

XXXIX KJ – Рада го наоѓа писмото од Огњанов кај Марика.

XL KJ – Средба Огњанов – Соколов, во воденицата.

XLI KJ – Средба Рада – Огњанов, во воденицата.

XLII KJ – Смртта.

#### **9.3.5. Хронолошкиот статус**

Романот „Под игото“ на Иван Вазов, тоа е добро познато, се квалификува во прв ред како историски роман. Поточно, тоа е роман во кој се спроведува процес на *актуелизација на минатото*. Симптоматично е сознанието што се наметна во оваа моја *анализа на наративното и хронолошкото време* дека, историските по однос на наративно-темпоралните ентитети се помалку на број. Но, за сметка на тоа пак се далеку попровокативни, особено затоа што се „вметани“ во еден кокетирачки манир. Како да се случајно тука, како Вазов да имал намера да не ги спомне, ама ете, „му се испуштиле“. Тие му се „покоруваат“ на наративното време, зашто се наоѓаат на негова „територија“, иако покрај него имаат задоволителен степен



#### УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

на линеарност, на процесуалност. Сепак, конкретните историски факти се, ни повеќе ни помалку – импутирани, вметнати во раскажувачката оска.

Еве зошто е тоа така.

Литературната наука од постмодернистичка провиниенција ја направи разликата меѓу *фикција* и *факција*. (Аристотел тоа го направи многу порано и го нарече веројатност, наспроти веродостојност) Првата е иманентна на наративниот, а втората на кодот на историјата. Реално, тешко е и, практично неможно стварноста, таква каква што е, да „влезе“ во текст. Но, затоа постои категорија на, како што го нарекува Весна Мојсова-Чепишевска - „поетски историцизам“. Неговата улога не се сведува на „(...) обична реконструкција или едноставно подготовка на теренот за една веќе позната приказна. Идејата е во намерата познатото да ни се причини за непознато, познатото да се прикаже, да се парафразира како непознато“ (Мојсова-Чепишевска, 2007: 112). Со други зборови, историчноста станува книжевна историчност, а веродостојноста на „факцијата“ се претвора во веројатност на „фикцијата“. Или: конкретните историски факти на кои се наидува во романот на Вазов се „факти на раскажувачката фикција“. Тоа е така, особено што тие не се наоѓаат на едно раскажувачко место ами се распрснати низ целокупното ткиво на нарацијата. А такви „факти во наративна фикција“, (=или историско во наративно време) во романот на Вазов се:

-Исечокот од весникот „Независност“, што во времето на престојот на Каравелов во Букурешт го издава бугарската емиграција;

-Прогласот на Левски и Каравелов;

-Брошурата со прозни и поетски текстови од писателите – емигранти во Букурешт;

-Еден конкретен датум – 28-ми септември, 1875-та, кога почнуваат подготовките за Априлското востание;

-Бела Црква, местото каде што се криел и Левски;

-Една историска вистина спомената на заседанието на Комитетот: Каравелов и неговата желба за балканска федерација под кнез Милан. Се споменува и Христо Ботев, како огнен социјалист;

-Индиректно, преку личната и животна приказна на отец Јеротеј се сугерира впечатокот дека, по конституирањето на Егзархијата, Бугарите имаат слободен црковно-православен живот.

-Правењето на црешовиот топ, во конкретен историски миг - пролетта, 1876-та година;

-20-ти април, 1876-та година, почетокот на востанието во Клисуре.

-25-ти април, истата година кога клисурци остануваат без масовна поддршка;

-Историскиот биланс на востанието, во прекрасниот метафоричен параграф: „Априлското востание беше недоносенче, зачнато под занесот на најврелата љубов и задушено од мајката, во ужасот на раѓањето. Тоа умре, пред да почне да живее. Ова востание нема историја. Беше краткотрајно. Златните надежи, верата длабока, силата гигантска, а ентузијазмот – капитал од неколку страдалнички века: сè отиде во еден миг“ (Вазов, 2005: 390).

Романот „Под игото“ на Иван Вазов содржи сè на сè 10 историски веродостојни фрагменти, кон кои уште можат да се додадат метафоричниот фрагмент за трагичниот биланс на востанието. Сигурно е дека и зад ликовите на востаниците, па и во ликовите на пробугарските и протурските чорбаџии се кријат реални од тоа време личности, кои, заради природата на уметничката постапка не се автентично разоткриени.

Го завршувам ова поглавје во историографски манир, цитирајќи ја бугарската историја: „Априлското востание останува најкрупната вооружена пројава на националноослободителното движење (...) Тоа има силен одглас во светската општествена јавност и (...) придонесува за тоа (...) во текот на летото и есента 1876-та година, бугарското прашање да стане централна тема во преговорите меѓу европските сили“ (Нягулов, 2002: 125, 126).



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### 9.4. КОМЕНТАР

Надвор од анализата на нарато-темпоралните и историско-хронолошките ентитети останаа толку типичните за Вазов романтичарски белези. Се разбира дека не му припаѓаат на еден таков аналитички контекст, но пак, токму тие се одраз на творечката личност на овој голем писател и на карактерот на уметноста на неговото време.

Имено, раскошно разгранетата нарација низ две сужејни линии и мноштвото наративни прстени, потоа на места опширната експозиција во одделни поглавја на романот, па и воопшто романескната композиција мошне многу наликуваат на раскажувачкиот манир на еден Виктор Иго и на раниот Балзак. Тоа бугарската критеристика одамна го апсолвираше (Константинов: web | Библиотека "Български писатели", т. III). Чудесното спасување на Бојчо Огњанов од турските запии пред манастирот, неверојатната физичка сила на Иван Боримечката, спасителската улога на Колчо слепиот па и онаа на Мунчо недоветниот, колку и да се во функција на потребите на раскажувањето толку се и романтичарски пројави.

Иако романот е завршен во 1888-та година во Одеса, Русија, кога главниот тек на бугарската литература е во насока веќе на практикување на реализмот и зачетокот на модерната, веројатно Вазов не можел една ваква „историска проблематика“ да ја „смести“ во реалистички или модернистички рамки.

Впрочем, кога се „копа“ по националното минато за кое спомените се многу живи и сè уште многу болат, неопходно е историскиот податок да се облече во „фикциско“ руво. Па нека биде тоа на места и романтичарско. Дозволено е тоа кога националната суштина е негово тело...



## УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотел 1979. *За поетиката*. Превод од старогрчки, предговор на авторот и коректура Михаил Д. Петрушевски. Скопје. Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, 1979.
2. Андоновски, Венко 2003. *Ритамот на улицата во поезијата на Гане Тодоровски. Зборник на трудови во чест на Гане Тодоровски*. Скопје. Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“. стр. 65-76.
3. Барт, Ролан 1996. Увод во структуралната анализа на раскажувањето. Теорија на прозата. Избор на текстовите, превод и предоговор, Атанас Вангелов. Скопје. Детска радост. стр. 129-177.
4. Bugarski, R. 1975. *Lingvistika o čoveku*. Beograd. Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Вазов, Иван 2005. *Под игото*. Скопје. Матица македонска. Превод од бугарски јазик: Катерина Стојанова и Евдокија Ристевска.
6. Вангелов, Атанас 1996. Елементи на расказноста. Теорија на прозата. Избор на текстовите, превод и предоговор, Атанас Вангелов. Скопје. Детска радост. стр. 7-40.
7. Георгиевска, Јаковлева Лорета 2008. Книжевноста и културната транзиција. Скопје. Институт за македонска литература.
8. Ženet, Žerar 1985. *Figure*. Beograd. Vuk Karadžić.
9. Константинов, Георги. web | Библиотека "Български писатели", т. III).
10. Lodge, David 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb. Globus.
11. Мојсова Чепишевска, Весна 2007. Ново читање на традицијата. Скопје. Спектар. стр. 111-121.
12. Нягулов 2002. *Историја на Б'лгарите*. Софија. Дамян Яков.
13. Мухиќ, Ферид 1988. *Мотивација и медитација*. Скопје, Наша книга.
14. Шкловски, Виктор 1969. *Uskrsnuće riječi*. Zagreb. Stvarnost.



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

## БИОГРАФСКИ ПОДАТОЦИ



**Луси Караниколова-Чочоровска е родена во Гевгелија, 1970 година. Докторира на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, 2006 година. Автор е на книгите: „Описот во прозата“ (2011), „Наратоструктури – читања“ (2012) и „Детаљот во Ана Каренина и Пиреј“ (2013), како и на универзитетскиот учебник „Техники на усно и писмено изразување“**

**(2010). Автор е и на повеќе од дваесет текстови од областа на теоријата на литературата и историјата на јужнословенските книжевности.**

**Работи како вонреден професор по јужнословенски книжевности на Филолошкиот факултет, на Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип.**

(Arial 14, Bold, All Caps, последна непарна страница од публикацијата)



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

Back cover  
Задна страница





УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ВО ШТИП

ISBN 978-608-244-011-8

I. Луси Караниколова-, Чочоровска види Караниколова-Чочоровска,  
Луси

а) Јужнословенски книжевности - Високошколски учебници  
COBISS.MK-ID 95633674